L. eleg. g. 343 n /3

<36622838580014 S

<36622838580014

Bayer. Staatsbibliothek

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

376

Der Kunst
der
dramatischen Darstellung

Dritter Theil,

welcher

eine neue Reihe dramatischer Charaktere entwickelt.

Von

Dr. Heinrich Theodor Rötscher.

Berlin,
Verlag von Wilhelm Thome.

1846.

Cyclus
dramatischer Charaktere.

Zweiter Theil.

Nebst zwei Abhandlungen

über

das Recht der Poesie in der Behandlung des geschichtlichen Stoffes und über den Begriff des Dämonischen

von

Dr. Heinrich Theodor Rötscher.

Berlin,
Verlag von Wilhelm Thome.

1846.

L. eleg. g. 343 n/3

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorwort.

Die überaus günstige Aufnahme, deren sich der erste Band des Cyclus dramatischer Charaktere zu erfreuen hatte, bestimmte mich einen zweiten, nach gleichen Grundsätzen und zu gleichem Zwecke ausgearbeiteten Band folgen zu lassen. Auch hier waltet in der Entwickelung der einzelnen Charaktere das Streben, sowohl dieselben von ihrem Herzpunkte aus zu begreifen und ihre Gestaltung daraus abzuleiten, als ihren innern Zusammenhang mit der Idee des Kunstwerks darzustellen. Von dieser Grundlage aus wurde das Gesetz ihrer Versinnlichung für den dramatischen Darsteller entwickelt. Daß es bei ästhetischen Arbeiten dieser Art immer mehr darauf ankommt, das metaphysische Gerüst abzubrechen und nur das wohlgefugte Gebäude in seinen edlen Verhältnissen zu klarer Anschaulichkeit hinzustellen, davon kann Niemand mehr durchdrungen sein, als der Verfasser dieser Entwicklungen. Im Principe ist er mit dem

geistvollen Beurtheiler des Cyclus in den Jahrbüchern der Gegenwart völlig einverstanden. Es wird ihm daher eine große Genugthuung gewähren, wenn man in dieser Arbeit die That nicht hinter dem Willen zurückgeblieben findet.

Aehnlich wie im ersten Bande haben wir auch hier der Darstellung der Charaktere rein wissenschaftliche Abhandlungen voraufgeschickt. Im ersten wählten wir dazu, was durch das Thema unserer Arbeit bedingt und fast geboten war, die Entwickelung des Begriffs des Charakters und seiner Schöpfung durch den Dichter. Diesmal haben wir uns zwei andern, für das Gebiet der Aesthetik nicht minder wichtigen Gegenständen zugewendet. Die erste Abhandlung versucht die Frage nach dem Recht der Poesie in der Behandlung des historischen Stoffs, vom Standpunkte heutiger Wissenschaft aus, in der Art zu lösen, daß sie die wesentlichen, seit Aristoteles bis jetzt über diesen Punkt aufgetretenen Gesichtspunkte und Controversen der Kritik unterwirft und aus derselben ein positives Resultat gewinnt, worin das Irrthümliche und Einseitige von dem wahren Gehalt der über diesen Gegenstand geltend gemachten Gesetze geschieden worden ist. Man wird darin Manches, was man früher über dies Thema auf Treu' und Glauben als eine ausgemachte Wahrheit hingenommen hatte, aufgelöst, Anderes, von einem höheren Principe aus bestätigt finden. Uns kam es bei dieser Untersuchung vor Allem dar-

auf an, den Standpunkt aufzufinden, von dem aus sich die mannigfaltigen Controversen über das Verhältniß der dramatischen Poesie zur Geschichte ungesucht und mit innerer Nothwendigkeit lösten. Der der Abhandlung selbst vorgedruckte Prospectus zeigt dem Leser gleich übersichtlich die verschiedenen hier zur Sprache gebrachten, mit dem Hauptthema so eng zusammenhängenden Punkte. Die zweite Abhandlung hat den ersten Versuch gewagt, einen, besonders in neuster Zeit, seit Göthes Vorgang, so viel gebrauchten und in die Kunstsprache eingeführten Begriff der philosophischen Erkenntniß zu unterwerfen und der Aesthetik einzuordnen. Es war uns und gewiß so Manchem seit lange ein Bedürfniß, das Wesen des Dämonischen in besonderer Beziehung auf die dramatische Poesie zu untersuchen und aus der Kritik aller hieher gehörigen Vorstellungen den Begriff desselben zu gewinnen. Daß eine erste Arbeit über einen so schwierigen Punkt, welcher, so wie man sich tiefer in ihn versenkt, eine Fülle der wichtigsten und verwickeltsten Fragen auch aus dem Gebiete der Ethik aufregt, noch nicht erschöpfend sein kann, empfindet Niemand mehr, als ihr Verfasser. Aber es lag uns daran, einen so interessanten und furchtbaren Begriff, wie den des Dämonischen, welcher ja auch in der Gegenwart eine bedeutende Rolle spielt, der so oft und doch so wenig verstanden angewendet wird, einmal zum Bewußtsein zu bringen und zur tieferen

Lösung aller sich daraus ergebenden Controversen anzuregen.

Die Beschäftigung mit diesem Begriffe hat diesmal auch auf die Wahl der entwickelten Charaktere einen gewissen Einfluß ausgeübt. Es sind vorzugsweise solche von uns zur Sprache gebracht worden, deren letzte Lebenswurzel das Dämonische bildet, z. B. Coriolan, Elektra, Cleopatra. Verwandt damit sind diejenigen von uns gewählten Gestalten, welche besonders die Nachtseite der menschlichen Natur herauskehren. Zu ihnen gehören namentlich die ersten fünf Charaktere. Um sie in ihrer gemeinsamen Grundlage, wie in ihrem Unterschiede begreiflich zu machen, schien uns eine ausführliche Darstellung des Mephistopheles besonders ergiebig. Sie konnte mit Erfolg nur geführt werden, wenn diese Gestalt vom philosophischen Standpunkte aus begriffen und im Zusammenhange mit der Idee der ganzen Dichtung aufgefaßt wurde. Darum haben wir denn noch einmal alle die verschiedenen Gesichtspunkte in Betreff der Versinnlichung des Mephistopheles abgeleitet und so versucht, ein Endergebniß zu gewinnen, mit welchem sich vielleicht auch die Vertheidiger der entgegengesetzten Principien einverstanden erklären, weil wir, nach der gewissenhaften Kritik derselben, zugleich auch das relative Recht derselben anerkannt haben. Die Arbeit wird es bestätigen, daß wir unsere eigene, früher

noch nicht zu voller Bestimmtheit entwickelte Auffassung ebenfalls einer nochmaligen Kritik unterworfen und modificirt haben.

Bei einigen andern Charakteren hat dagegen unsere Wahl vorzugsweise die Beziehung zur Darstellung bestimmt. Wir zählen dazu den Tartüffe und die beiden so selten in der Versinnlichung in ihr Recht eingesetzten Gestalten, den Prinzen in Emilia Galotti und Clavigo. Auch die Gräfin Orsina ward aufs Neue der Kritik unterworfen, zu welcher uns zunächst das Bedenken über eine in sehr früher Zeit von Göthe über die Versinnlichung dieser Gestalt ausgesprochene Aeußerung, nebst der geistvollen Mittheilung Seydelmanns (S. dessen Leben und Wirken S. 257.) über diesen Charakter antrieb. Wie sehr L. Tiecks anregendes Gespräch vorzugsweise in Bezug auf die eben gedachten Charaktere befruchtend auf unsere Darstellung eingewirkt hat, werden diejenigen besonders zu würdigen wissen, welchen es vergönnt war und ist, sich an dem Reichthum der Kunsterlebnisse, welche der Dichter stets zur frischesten Gegenwärtigkeit hervorruft und seiner feinen dramaturgischen Andeutungen erfreuen zu können. Möchten auch diesem zweiten Bande ähnlich eindringliche und selbst ergänzende Kritiken werden, als dies dem ersten besonders durch A. Stahr und in der förderndsten Art durch Vischer zu Theil geworden ist. Die geistvollen Er-

örterungen, welche der Letztere in seiner Kritik namentlich über Richard III. gemacht hat, sind als eine wahre Bereicherung unserer Abhandlung anzusehen und haben in uns nur das Verlangen erzeugt, alle unsere Entwickelungen durch einen ähnlich ergänzenden Commentar des trefflichen Aesthetikers gewürdigt zu sehn.

Berlin, im April 1846.

Inhalt.

Seite

I.

Das Recht der Poesie in der Behandlung des geschichtlichen Stoffes 3

II.

Der Begriff des Dämonischen in besonderer Beziehung auf die dramatische Poesie 57

III.

Cyclus dramatischer Charaktere.

I. Mephistopheles in Göthe's Faust 75
II. Franz Moor in Schillers Räubern 109
III. Der Mohr Muley Hassan in Schillers Fiesko 123
IV. Sekretair Wurm in Kabale und Liebe 131
V. Jago in Othello 142
VI. König Philipp II. in Don Karlos 157
VII. Antonio Montecatino in Göthe's Torquato Tasso 175
VIII. Der Tartüffe 192
IX. Der Prinz in Emilia Galotti und
X. Clavigo in Göthe's Clavigo } 203
XI. Coriolan in Shakespeare's Coriolan 220
XII. Der Bastard Philipp Faulconbridge in Shakespeare's König Johann 243

Weibliche Charaktere.

		Seite
XIII.	Elektra in Sophocles Elektra	262
XIV.	Constanze in Shakespeare's König Johann	295
XV.	Cleopatra in Shakespeare's Antonius und Cleopatra	305
XVI.	Die Gräfin Orsina in Lessings Emilia Galotti	324

Das Recht der Poesie in der Behandlung des geschichtlichen Stoffes.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Inhalt.

Die Kunst hat ihre Gesetze allein in sich selbst und erkennt nur die aus ihrem Begriffe hervorgehenden Schranken in der Behandlung eines Stoffes. — Die Geschichte als Stoff der Poesie. — Aristoteles Entwicklung der Stellung der Geschichte zur Poesie. Erläuterung der Aristotelischen Begriffsbestimmungen. — Die Neueren: Lessing, Schiller und Goethe über das Verhältniß der Poesie zur Geschichte. — Reaction gegen die Auffassung derselben. — Der Begriff des historischen Dramas. Ulricis Definition. Daraus folgender Unterschied für die poetische Behandlung historischer Stoffe. Unselbstständigkeit des Dichters zur Geschichte. — Das Verhältniß des geschichtlichen Charakters zum poetischen. — Begriff des historischen Charakters und der Poesie. — Verschiedene Bedeutung dieses Prädikats. — Der historische Charakter im engsten und eigentlichen Sinn. — Unterschied des mechanischen und organischen Eingreifens der Individuen in die Geschichte. — Die Forderung der geschichtlichen Treue für die dramatische Poesie. — Unbestimmtheit dieser Forderung. — Kritik derselben. — Ist das Recht des Dichters in der Behandlung der Geschichte ein absolutes? — Läßt sich ein Gesetz für das Maaß in der Umgestaltung der Geschichte durch die Poesie feststellen? — Der wahre Standpunkt, von dem aus die Forderung der geschichtlichen Treue an den Dichter aufgefaßt werden muß. — Die absolute Fassung des Princips. — Aehnliches Verhältniß der Poesie zur Geschichte wie der Wissenschaft zum Dogma. — Darf der dramatische Dichter Gedanken einer späteren Zeit auf historische Gestalten, welche einer früheren Zeit angehören, übertragen? Lösung der Kontroverse. — Darf der dramatische Dichter, als solcher, eine politische Tendenz verfolgen? — Aeschylos Eumeniden. — Höchste Aufgabe des historischen Dramas nach den Forderungen des gegenwärtigen Geistes. — Absolutes Verhältniß des dramatischen Dichters zur Geschichte. — Zwiefache Abirrung des historischen Dramas von seiner absoluten Aufgabe.

Um die eben so wichtige, als interessante Frage nach dem Verhältniß des historischen Charakters zum poetischen prin-

cipiell beantworten und das Gesetz des Künstlers in der Behandlung geschichtlicher Gestalten aus dem Begriff der Sache selbst feststellen zu können, müssen wir von dem Verhältniß der Geschichte zur Poesie überhaupt ausgehn. Denn aus der Erörterung dieses allgemeinen Verhältnisses werden wir das Princip der besonderen Beziehung des historischen Charakters zum poetischen am besten ableiten können. Alle Kunst gestaltet Ideen für die Anschauung, sie schafft sich mit Freiheit Gestalten, welche einen allgemeinen Gehalt für uns aussprechen. Aber sie vollbringt dies nicht so, daß sie zu dem Allgemeinen, was der Verstand gewonnen hat, das Besondere sucht und dies gleichsam mit einer Seele ausstattet, sondern sie bringt in der besondren Gestalt unmittelbar das Allgemeine zur Anschauung und erhebt dadurch das Besondere oder Einzelne zu etwas in sich Bedeutungsvollem. Die Mutter der Kunst ist die freie Phantasie, weil dieselbe nicht wie die reproducirende Einbildungskraft nur eine Reihe von Bildern in mannigfaltiger Verknüpfung aus der Vorstellung hervorrufen und die aus der Anschauung der Vorstellung übergebenen Bilder in bunter Fülle auf- und abtauchen lassen kann, sondern weil sie zu dem unsinnlichen Gedanken das ihm angemessene Bild zu schaffen, also der Seele den entsprechenden Leib zu formen vermag. Die freie Phantasie hat ihre Gesetze in sich selbst; sie ist in dem Sinne souverain, daß sie nicht durch irgend eine Macht außer ihr in ihrem Schaffen beschränkt ist. Ihre Gesetze sind also Selbstbeschränkungen, denen sie sich freiwillig unterwirft, weil sie nur dadurch ihre Wirkungen erreichen und sich frei entfalten kann. Wenn sie also einen Stoff zu gestalten verschmäht, oder wenn sie Ideen, als unfruchtbar für sich zurückweist, so gehorcht die freie Phantasie dabei nur ihrem eignen Gesetze, indem sie Dasjenige aussondert, dem sie kein volles, bedeutungsreiches Leben glaubt schaffen zu können. Im ächten Künstler sind diese Gesetze, wonach die Einbildungskraft productiv wird, lebendig, er weist, halb

mit Bewußtsein, halb durch einen glücklichen Takt geleitet, Dasjenige zurück, was seine freie Schöpfungskraft beeinträchtigt und seinem Schaffen nicht die volle Wirkung sichern kann. Die Hemmungen jedes Künstlers sind also Schranken, welche ihm die eigenthümlichen Gesetze seiner Thätigkeit setzen, um durch deren Befolgung sich völlig unabhängig zu machen von jeder äußern Einwirkung und Beschränkung. Da nun alle Kunst eine Durchdringung des Idealen und Realen hervorbringen und Leib und Seele so in eins bilden will, daß der erstere die Seele immer erschöpfend und auf allen Punkten darstellt, so kann es demgemäß auch nur zwei Formen der Beschränkung für die freie Phantasie des Künstlers geben. Entweder verträgt der unsinnliche Gedanke, der Begriff, eine volle Versinnlichung nicht, oder der sinnliche, gegebene Stoff vermag das Allgemeine, Unsinnliche nicht in sich aufzunehmen und abzuspiegeln. Wo die Kunst in eins dieser beiden Extreme abirrt, wird sie nie die volle Wirkung einer rein künstlerischen Stimmung erzeugen können. Wenn im ersteren Falle ein der Versinnlichung widerstrebender Gedanke zum Gegenstand der Kunst gemacht wird, wobei freilich jede der Künste wieder ihre verschiedenen Gesetze hat, so empfangen wir etwas Unlebendiges, Frostiges. Dies ist der Mangel aller Allegorie; denn in ihr sucht der Gedanke nach dem bedeutsamen sinnlichen Bilde, ohne daß sie einander wirklich decken und decken können, weil eben die Versinnlichung eine nachträglich erst zum Begriffe erfundene, also die Verbindung beider Seiten nur eine Verknüpfung des Verstandes ist. Dasselbe ist der Fall, wenn ein Gedanke zu abstrakt, zu unbildlich für ein bestimmtes Material ist. Die Kunst, welche sich an den Geist schlechthin wendet und vermittelst des Wortes wirkt, hat andere Gesetze als die Kunst, welche nur vermittelst des musikalischen Tons zunächst die Empfindung berührt; und wieder haben die Künste, welche auf die Versinnlichung im Raume durch ein sinnliches Material gewiesen sind, andere Gesetze, als die durch Succession in der Zeit

wirkenden. Was in der einen Kunst ein durchaus darstellbarer Stoff ist, kann in der andern, wegen des überwiegend Abstrakten, ganz undarstellbar sein. Die zweite Schranke der Kunst, sagten wir, ist es, wenn ein Stoff zu wenig bedeutsam, zu wenig inhaltvoll ist und also der Erhebung ins Ideale nicht fähig ist. Vergreift sich der Künstler hier, so bringt er aus dem entgegengesetzten Grunde keine künstlerische Wirkung hervor; er zieht uns in das Partikuläre, Bedeutungslose herab. Hier gebietet also das Gesetz, das der Idealisirung Unfähige auszusondern. Kann also ein Stoff nicht zur Darstellung von Ideen erhoben, nicht zu etwas Bedeutungsvollem erweitert werden, so hat die Kunst ihn auch als widerstrebendes Material zu beseitigen.

In jedem Falle trägt die Kunst ihr Gesetz in sich selbst; sie weist einen Stoff nur zurück, weil sie ihn nicht glaubt für sich ergiebig und fruchtbar machen zu können, sie sondert etwas nur von sich aus, insofern sie es sich assimiliren zu können verzweifelt, sie gestaltet also auch einen Stoff nur um, weil sie ihm den Stempel ihres Geistes aufdrücken, ihn sich unterthan machen will. Was sie ergreift muß sich entweder dem Gesetze ihres Reiches fügen, oder es muß aus diesem Gebiete überhaupt ausscheiden. Der Kunst gegenüber kann also kein Stoff die Unverletzlichkeit in Anspruch nehmen; sie darf gegen kein Gebiet Respect beweisen in dem Sinne, daß ihr versagt wäre, in ihrem Interesse irgend eine Veränderung und Umgestaltung damit vorzunehmen. Für die Kunst hat mithin Alles, was Objekt ihrer Verarbeitung werden kann, nur die Bedeutung des Stoffartigen, d. h. eines Unselbstständigen, das von ihr erst die Weihe zu empfangen hat. Für die Kunst ist also auch der ganze Umfang der Geschichte nur ein Stoff, an den sie kritisch, wie an jeden andern Stoff, herangeht und untersucht, was und wieviel von demselben künstlerisch behandelt werden kann. Daraus folgt, daß sie, auch der gesammten Geschichte gegenüber, das Recht hat zu untersuchen, was davon poetisch brauchbar

ist, und die Gränzen selbstständig festzustellen, wo der Stoff aufhört künstlerisch darstellbar zu sein und wo der Künstler ihn seinen Zwecken dienstbar machen darf. Wir werden später principiell die Frage erörtern, inwieweit denn der Dichter das Recht habe, freithätig, auch selbst mit der Weltgeschichte, zu schalten, und ob er nicht etwa durch das unverbrüchliche Gesetz der historischen Wahrheit gehalten sei, gewissen geschichtlichen Stoffen gegenüber sich des Rechts der Umgestaltung zu begeben; d. h. inwiefern der Dichter noch durch irgend ein außer seiner Kunst fallendes Gesetz beschränkt sei in der Behandlung des Stoffes. Daraus wird sich dann ganz von selbst die Frage beantworten, welche Schranken die Geschichte dem Dichter in der Bildung historischer Charaktere auflege und wie das Verhältniß des historischen Charakters zu dem vom Dichter geschaffenen, seinem Begriffe nach, gefaßt werden müsse.

Schon der Schöpfer der Poetik, Aristoteles, hat die Stellung der Geschichte zur Poesie so aufgefaßt, daß er die erstere zu einem durch die letztere zu bearbeitenden und frei zu gestaltenden Stoffe herabgesetzt hat, welche der Poesie gegenüber keine Selbstständigkeit beanspruchen dürfe. Wir wollen die hierher gehörige Hauptstelle, eine der tiefsten Begriffsbestimmungen über das Verhältniß der Geschichte zur Poesie, in ihren Grundzügen wiedergeben und erläutern.

Nachdem Aristoteles von dem Begriff der Einheit der Handlung ausgegangen ist, welche er in die innere Uebereinstimmung aller Theile der Begebenheiten setzt, so daß, wenn ein Theil versetzt oder weggenommen wird, „das Ganze verschoben und erschüttert wird," fährt er fort: „Aus dem Gesagten erhellt, daß nicht Erzählung des Geschehenen Aufgabe des Dichters ist, sondern dessen, was geschehen sein könnte, und des Möglichen nach der Wahrscheinlichkeit, oder Nothwendigkeit. Denn der Geschichtschreiber und Dichter unterscheidet sich nicht durch die gebundene und ungebundene Rede. Denn man könnte die

Werke Herodots in Verse bringen, und sie blieben nichts desto-weniger Geschichte, mit oder ohne Versmaaß; sondern dadurch unterscheiden sie sich, daß der eine das Geschehene erzählt, der andere, wie es hätte geschehn können. Deswegen ist die Poesie auch philosophischer und gewichtiger als die Geschichte; denn die Poesie stellt mehr das Allgemeine dar, die Geschichte das Einzelne. Das Allgemeine aber ist das, daß dem so oder so Beschaffenen, so oder so beschaffene Reden oder Handlungen, nach der Wahrscheinlichkeit, oder Nothwendigkeit zukommen (darauf arbeitet die Dichtung hin, indem sie Namen giebt). *) Das Einzelne ist, was etwa Alcibiades gethan, oder was er gelitten hat. Bei der Komödie ist dies schon offenbar geworden, denn, indem die Dichter die Fabel nach der Wahrscheinlichkeit zusammenstellten, legen sie dann willkührliche Namen unter und nicht, wie die Jambendichter, einzelne bestimmte Personen ihren Gedichten zum Grunde. In der Tragödie halten sie den schon gegebenen Namen fest und zwar aus dem Grunde, weil das Mögliche glaubwürdig ist; das nicht Geschehene halten wir noch nicht für möglich, das wirklich Geschehene aber ist offenbar möglich,

---

*) Ritter hat diese Stelle als interpolirt eingeklammert. Allerdings fällt zunächst der Widerspruch mit dem unmittelbar Folgendem auf, indem hier das Namengeben der Poesie überhaupt zugeschrieben, später aber auf die Komödie beschränkt wird. Aber diese Stelle giebt doch, als Parenthese gefaßt, einen ganz guten Sinn. Aristoteles wirft nämlich, indem er der Poesie die Darstellung des Allgemeinen zuweist, gleichsam, um diesen Gedanken der Vorstellung näher zu bringen, die Bemerkung dazwischen, daß der Dichter ja durch eine symbolische Namengebung (denn diese ist doch offenbar gemeint) seine Freiheit in Betreff des überlieferten Stoffes beweise, indem es ihm überall auf die Darstellung einer Gattungsallgemeinheit, nicht einer historischen Wahrheit ankomme. Durch diesen Zwischensatz erinnert der Philosoph nur an eine bekannte Thatsache in der dramatischen Poesie, wodurch sich der aufgestellte Begriff bewähre; wobei es zunächst gar nicht darauf ankommt, ob diese Sitte der symbolischen Namengebung sich auf die Komödie beschränkt, oder nicht. Wir glauben daher auch die Stelle ganz wohl beibehalten zu können.

denn es wäre nicht geschehn, wenn es unmöglich gewesen wäre.*) Indessen sind doch auch in der Tragödie in einigen ein oder zwei geschichtlich bekannte Namen, die andern aber erdichtet; in einigen gar keiner, wie in der „Blume" des Agathon; denn in derselben sind die Handlungen eben so erdichtet, als die Namen, und doch ergötzt dieselbe nicht minder. Man braucht also nicht durchaus danach zu streben, an den überlieferten Sagen, welche die Tragödien behandeln, festzuhalten; denn danach zu streben ist lächerlich, da auch das Bekannte nur Wenigen bekannt ist, und gleichwohl Alle ergötzt. Daraus ist nun klar, daß der Dichter um so mehr Dichter von Sagen oder von Versen sein müsse, je mehr er Dichter ist vermöge der Nachbildung. Nachgebildet aber werden die Handlungen, und wenn es sich etwa trifft, daß der Dichter wirklich Geschehenes darstellt, so ist er nichts desto weniger Dichter, denn Einiges von dem, was geschehn ist, kann sehr wohl von der Art sein, wie es wahrscheinlicher oder möglicher Weise hätte geschehen können; und in dieser Beziehung ist er auch hier Dichter." Diese tiefe Stelle des Aristoteles läßt das Bewußtsein des Philosophen über das Verhältniß der Poesie zur Geschichte und über die Freiheit der ersteren nicht zweifelhaft. Zunächst vindicirt er der Poesie das Allgemeine und Nothwendige, während er der Ge-

---

*) Der Sinn dieser von Aristoteles etwas dunkel ausgedrückten Stelle ist folgender: Die Tragödie erstrebt mehr als die Komödie, welche sich sogleich schon durch die Freiheit der Namengebung als ein Geschöpf der Phantasie ankündigt, ohne alle Beziehung auf eine geschichtliche Ueberlieferung, die Glaubwürdigkeit. Sie hält sich daher vorzugsweise an geschichtliche Namen, worunter natürlich auch die Gestalten der Sage begriffen sind, weil diese doch im geschichtlichen Gewande erscheinen. Das als geschichtlich Ueberlieferte ist aber, weil es die Bedingung der Möglichkeit in sich hat, auch glaubwürdiger als das, was ohne alle Ueberlieferung nur der freien Phantasie angehört. Dies schließt nämlich die Möglichkeit des Geschehens noch nicht ein, während das Historische nothwendig die Möglichkeit des Geschehens in sich begreift.

schichte das Einzelne und Zufällige zutheilt. Das Allgemeine und Nothwendige bezeichnet hier offenbar die innere Einheit, welche an die den einzelnen Gestalten geliehene Reden und Handlungen die Forderung stellt, daß sie in sich selbst zusammenstimmen und der naturgemäße Ausdruck einer bestimmten Individualität sind, die sich unter den gegebenen Verhältnissen nur also entwickeln und vor uns darstellen kann. Die Poesie erhebt aber dadurch die einzelne Person von der bloßen Particularität zu etwas in sich Allgemeinem, daß sie das einzelne Individuum zum erschöpfenden Ausdruck einer so oder so beschaffenen Individualität macht; denn sobald wir von einer Person nur Dasjenige vernehmen und ausführen sehn, was derselben, ihrem Wesen nach, zukommt, so gewinnen wir durch sie stets die Anschauung eines in sich Allgemeinen und Nothwendigen, und die Anschauung eines Lebensgesetzes, dem alle besonderen Aeußerungen unterworfen sind. Die Geschichte aber, indem sie uns nur das Faktische einer einzelnen Person berichtet, überliefert uns auch zugleich das Zufällige und Bedeutungslose von derselben, also auch Dasjenige, worin sich kein inneres Lebensgesetz darthut, was eben so gut auch jeder andern Gestalt hätte zukommen können. Dies ist der absolute Sinn des ersten Theils der Aristotelischen Stelle. Man sieht, der Kunstphilosoph nimmt hier noch das Historische ganz gleichbedeutend mit dem nur Faktischen, und begreift darunter die Vollständigkeit alles wirklich über eine Person Berichteten. Dieser, Wesentliches und Unwesentliches gleich gewissenhaft überliefernden historischen Treue gegenüber, erklärt Aristoteles die Poesie für philosophischer, weil sie das von einer gegebenen Basis mit innerer Nothwendigkeit Folgende vor uns auslegt, uns also immer zu einem in sich Allgemeinen erhebt, woran wir Gefallen finden, nicht weil es sich wirklich also begeben hat, sondern weil es in sich selbst konsequent ist, und seine Beglaubigung mithin *in sich selbst* trägt. Unser Genuß ist also in diesem Falle eine Freude an der Ent-

faltung eines Allgemeinen und Nothwendigen. Diese Allgemeinheit, sagt nun Aristoteles, mit der es die Poesie, im Unterschiede der Geschichte, zu thun hat, tritt ganz augenfällig in der Namengebung der Komödie hervor, wodurch wir, sogleich beim Hören derselben, über die historische Wirklichkeit zur Anschauung des Allgemeinen erhoben werden. Diese freie Namenschöpfung für die Gestalten der Komödie beweist, nach Aristoteles, offenbar, daß die Kunst nur von ihrem Recht Gebrauch mache, die Darstellung des Allgemeinen auch schon durch die Benennung auszudrücken. *) Die Tragödie macht nun zwar, nach Aristoteles, von dieser Freiheit der Namengebung keinen Gebrauch, sondern hält sich an Individuen, welche die Sage uns überliefert hat. Dies sind die historischen Namen im Gegensatz der erdichteten. Doch, fährt Aristoteles fort, ist auch dies kein unbedingtes Gesetz, und der Gegensatz der Komödie und Tragödie nach dieser Seite hin durchaus kein durchgreifender, da wir Tragödien kennen, in denen Namen, wie Begebenheiten erdichtet sind. Daraus zieht nun Aristoteles die wichtige Folgerung, daß man nicht danach streben dürfe an den überlieferten Mythen festzuhalten. Offenbar ist hierin die Freiheit des Dichters von dem überlieferten historischen Stoff ausgesprochen; denn ob derselbe Sagen, oder wirkliche Geschichte enthält, ist hier durchaus gleichgültig, da Beide dem Gedächtniß der Menschen angehören und der Dichter in einer Veränderung des einen wie des anderen, immer gegen die Ueberlieferung verstößt. Das Wichtigste endlich ist die Schlußfolgerung. Der Dichter bildet Handlungen nach. Aber selbst wenn er wirklich Geschehenes gestaltet, ist er nichtsdestoweniger Dichter, indem von dem Geschichtlichen Einiges von der

---

*) Unter den willkürlichen Namen, wie sie die Komödie den Individuen zu geben pflegt, versteht Aristoteles solche, welche die Bezeichnung des Gattungs-Charakters enthalten, wie etwa Parmeno als Namen für den treuen Sclaven, oder für den verliebten Jüngling: Pamphilus, oder Charinus, für das verliebte Mädchen: Glycera, Glycerion u. s. f.

Art ist, daß es dem Möglichen und Wahrscheinlichen nicht widerstrebt; in Beziehung darauf ist aber der Dichter allein Dichter. Aristoteles hat damit das eigentliche Princip der Sache berührt. Er nimmt für den Dichter die volle Freiheit in der Wahl und Gestaltung seines historischen Stoffs in Anspruch und erklärt den ersteren nichts desto weniger für einen Dichter, wenn auch die von dem Dichter dargestellten Handlungen zufälliger Weise mit dem Geschehenen zusammenfallen. Denn in diesem Falle hat der Dichter immer nicht den historischen Stoff als solchen aufgenommen und sich demselben untergeordnet, sondern vermöge seines Souverainitäts-Rechts erklärt er dasjenige Historische in seine Dichtung für aufnehmbar, was möglicher und wahrscheinlicher Weise hätte geschehn können, d. h. also, was so beschaffen ist, daß es poetischen Gehalt hat. In Bezug darauf ist der Dichter mithin immer Dichter, weil er das der poetischen Behandlung Fähige von dem überlieferten historischen Stoffe aussondert und benutzt. Denn der Dichter wählt dasselbe, um im Geiste des Aristoteles fortzufahren, nicht weil es geschichtlich überliefert ist, sondern trotz dem. Indem Aristoteles unter dem Geschehenen immer nur das rein Faktische versteht, so hat er Recht zu sagen: „Denn in Betreff des Historischen hindert bei Einigen Nichts, daß es von der Art sei, wie es möglicher und wahrscheinlicher Weise hätte geschehn können.“ Manches ist also in der geschichtlichen Ueberlieferung schon so beschaffen, daß der Dichter, weil es den Gesetzen seiner Thätigkeit entspricht, es sehr wohl für sich benutzen kann. Durch diese seine freie Benutzung derjenigen geschichtlichen Elemente, welche poetisch brauchbar sind, ist der Dichter eben so gut Dichter, als wenn er von dem Ueberlieferten abweicht, sobald dasselbe ohne poetische Motive ist.*) Man sieht daraus, wie Aristoteles dem Dichter,

---

*) Wir glauben den einzig richtigen Sinn der Stelle nach den Worten des Textes gegeben zu haben. Wenn Hartung in seiner Schrift:

dem geschichtlichen Stoffe gegenüber, das volle Souverainitäts-Recht einräumt, und keine Art der Beschränkung durch die Rücksicht auf die historische Treue anerkennt.

Dieselbe Freiheit haben auch in neuerer Zeit Lessing, Schiller und Göthe dem Dichter in seinem Verhältniß zum historischen Stoffe vindicirt. Für alle Drei ist die Geschichte nur ein vom Dichter mit voller Freiheit zu bearbeitender Stoff. Es ist der Mühe werth nach den scharfen Begriffsbestimmungen des Aristoteles den ersten großen Interpreten der ästhetischen Grundgesetze des alten Philosophen über den fraglichen Gegenstand zu hören. Lessing sagt nämlich in der Dramaturgie: „Der Dichter braucht eine Fabel nicht darum, weil sie geschehn ist, sondern darum, weil sie so geschehn ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ungefähr an einem wahren Fall, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtbücher erst lange darum nachschlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie Viele wissen denn, was geschehn ist! Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehn kann, nur daher abnehmen wollen, weil es ge-

---

Lehren der Alten über die Dichtkunst u. s. f. unsere Stelle also übersetzt: „Und wenn er (d. h. der Dichter) auch allenfalls historische Stoffe behandelt, so bleibt er trotzdem auch hier Dichter, oder Schöpfer; denn beim Historischen hindert Nichts, Einiges so zu gestalten, wie es wahrscheinlicher oder möglicher Weise geschah; und in sofern beweist er sich auch hier als Dichter," so faßt er die Worte des Textes viel zu frei. Aristoteles sagt durchaus nicht: beim Historischen hindert Nichts, Einiges so zu gestalten, wie es wahrscheinlicher Weise geschah, sondern er sagt: Denn von dem Geschehenen kann sehr wohl Einiges von der Art sein, wie es wahrscheinlicher oder möglchier Weise hätte geschehen können. Aristoteles drückt also vielmehr aus: Es kann der geschichtliche Stoff schon poetisch sein. Der Dichter ist in Bezug darauf immer Dichter, denn er nimmt ja den Scheidungsprozeß mit dem geschichtlichen Stoffe immer vor und erklärt dies oder jenes geschichtliche Faktum, kraft seiner Machtvollkommenheit als Dichter, für brauchbar und annehmbar, nicht weil es geschichtlich überliefert ist, sondern weil der Stoff schon die poetischen Elemente in sich trägt.

schehn ist, was hindert uns eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Ueberlieferungen bestätigt wird, oder von solchen, die zu unserer Wissenschaft noch nie gelangt sind? Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Bestimmung des Theaters noch sei, das Andenken großer Männer zu erhalten: dafür ist die Geschichte, nicht das Theater. Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen thun werde."

Man sieht aus dieser Stelle, daß Lessing dem griechischen Denker an Freiheit der Auffassung des Verhältnisses des Dichters zur Geschichte nichts nachgiebt, daß er nicht minder, wie jener darauf dringt, den Dichter als völlig unabhängig von dem geschichtlichen Stoffe aufzufassen und als einen in keiner Weise durch denselben beschränkten freien Schöpfer seiner Gestalten. Auch Schiller hat an einigen Stellen nicht minder energisch dem Dichter das unumschränkte Gestaltungsrecht des historischen Stoffs zugesprochen, und namentlich das Verhältniß der poetischen zur historischen Wahrheit sehr entschieden und ganz im Geist des Aristoteles hervorgehoben. Wir begnügen uns hier die wichtigste und stärkste Stelle aus einem Briefe Schillers anzuführen:*) „Es fragt sich, ob die innere Wahrheit, die ich die philosophische Kunstwahrheit nennen will, und welche in ihrer ganzen Fülle im Roman oder in einer andern poetischen Darstellung herrschen muß, nicht eben so viel Werth hat, als

*) Der Brief ist mitgetheilt worden in der Schrift: Schillers Leben, verfaßt aus den Erinnerungen der Familie, seinen eigenen Briefen und den Nachrichten seines Freundes Körner. Stuttgart und Tübingen bei Cotta 1845.

die historische. — Daß ein Mensch in solchen Lagen so empfindet, handelt und sich ausdrückt, ist ein großes, wichtiges Faktum für den Menschen, und das muß der dramatische oder Romandichter leisten. Die innere Uebereinstimmung, die Wahrheit wird gefühlt und eingestanden, ohne daß die Begebenheit wirklich vorgefallen sein muß. Der Nutzen ist unverkennbar. Man lernt auf diesem Wege die Menschen und nicht den Menschen kennen, die Gattung und nicht das so leicht sich verlierende Individuum. In diesem großen Felde ist der Dichter Herr und Meister, aber grade der Geschichtschreiber ist oft in den Fall gesetzt, diese wichtigere Art von Wahrheit seiner historischen Richtigkeit nachzusetzen, oder ihr mit einer gewissen Unbehülflichkeit anzupassen, welches noch schlimmer ist."

Noch energischer, als die bisher aufgeführten Schriftsteller hat Göthe die unbedingte Freiheit des Dichters von der Geschichte, für den ganzen Umfang der poetischen Komposition, sowohl was die Handlung, als den einzelnen Charakter betrifft, in Anspruch genommen und sich selbst polemisch gegen jede dem Dichter durch die Geschichte zugemuthete Beschränkung ausgesprochen. Er tadelt in den Gesprächen mit Eckermann (I. S. 326) an Manzoni, daß derselbe gar zu viel Respect vor der Geschichte habe und daher seinen Stücken immer gern einige Auseinandersetzungen hinzufüge, um zu zeigen, wie treu er den Einzelnheiten der Geschichte geblieben. „Nun mögen seine Fakta, fährt Göthe fort, historisch sein, aber seine Charaktere sind es doch nicht, so wenig es mein Thoas und meine Iphigenia sind. Kein Dichter hat je die historischen Charaktere gekannt, die er darstellte, hätte er sie aber gekannt, so hätte er sie schwerlich so gebrauchen können. Der Dichter muß wissen, welche Wirkungen er hervorbringen will und danach die Natur seiner Charaktere einrichten. Hätte ich den Egmont so machen wollen, wie ihn die Geschichte meldet, als Vater von einem Dutzend Kindern, so würde sein leichtsinniges Handeln sehr absurd er-

schienen sein. Ich mußte also einen andern Egmont haben, wie er besser mit seinen Handlungen und meinen dichterischen Ansichten in Harmonie stände, und dies ist, wie Clärchen sagt, mein Egmont. Und wozu wären denn die Poeten, wenn sie bloß die Geschichte eines Historikers wiederholen wollten! Der Dichter muß weiter gehen und uns wo möglich etwas Höheres und Besseres geben. Die Charaktere des Sophocles tragen alle etwas von der hohen Seele des großen Dichters, so wie die Charaktere des Shakespeare von der seinigen. Und so ist es recht und so soll man es machen. Ja, Shakespeare geht noch weiter und macht seine Römer zu Engländern und zwar wieder mit Recht, denn sonst hätte ihn seine Nation nicht verstanden." Vgl. damit Göthe's Werke 45. S. 46, wo sich die letztere Stelle wiederholt findet. Am stärksten aber spricht Göthe die Autonomie des Dichters zur Geschichte aus, wenn er bei Gelegenheit einer Kritik des Grafen Carmagnola von Manzoni zunächst gegen den Unterschied historischer und ideeller Gestalten eifert, den er durchaus nicht gelten läßt und dann fortfährt: „Für den Dichter ist keine Person historisch, es beliebt ihm seine sittliche Welt darzustellen und er erweist zu diesem Zwecke gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre, ihren Namen seinen Geschöpfen zu leihen."

In allen diesen Stellen spricht sich, wie wir gesehn haben, ein und derselbe Geist aus, welcher die Geschichte im Verhältniß zur Poesie nur für einen frei zu bearbeitenden Stoff erklärt, der durchaus keine andere Rücksicht verdiene, als jeder andere Stoff, der mithin allein den Gesetzen der Kunst unterworfen werden dürfe. Gegen dieses Bewußtsein von der Autonomie der Poesie gegen die Geschichte hat in neuerer Zeit die Auffassung reagirt, welche die geschichtliche Treue noch durch die Poesie bewahrt wissen will, und eine freie, nur den Gesetzen der Kunst folgende Gestaltung des historischen Stoffes als ein Attentat gegen die Geschichte, d. h. gegen eine nicht zu verletzende Wahrheit

ansieht. Um dem Dichter aber doch einen Kreis des freien Schaltens mit historischen Stoffen einzuräumen, machte man den Unterschied zwischen denjenigen Dramen, in welchen die Geschichte mit völliger Freiheit behandelt werde, gleich jedem anderen Stoffe, und dem eigentlich historischen Drama, in welchem dem Dichter kein freies Schalten mit dem geschichtlichen Stoffe zustehe. Man würde auf diese Unterscheidung besonders durch Shakespeare geführt, der einen Cyclus historischer Dramen gedichtet, in welchen das Geschichtliche mit ganz anderer Gewissenhaftigkeit festgehalten worden sei, als in andern Dramen, die gleichfalls eine historische Grundlage haben. Durch das Prädikat des Historischen, welches man dem Drama lieh, fixirte man demnach die Unverletzlichkeit des historischen Stoffs, kurz die historische Treue. So abstrahirte Ulrici in seinem schätzenswerthen Buche: Ueber Shakespeare's dramatische Kunst, S. 370, aus dem Cyclus der historischen Dramen Shakespeares den Begriff des historischen Dramas also: „Ein historisches Drama ist ein solches, welches nicht willkührlich mit dem geschichtlichen Stoffe schaltet und durch freie Umbildung zu seinem Zwecke verwendet, sondern vielmehr ein treues, genaues, ungeändertes Abbild des Lebens der wirklichen Geschichte liefert, wie Shakespeare überall thut. Damit giebt die Poesie offenbar ihre Selbstständigkeit auf und macht sich zur Dienerin der Weltgeschichte, was sie in einem höhern Sinne in der That auch sein soll. Denn der Zweck einer solchen historischen Dichtung kann nur sein, die innerste tiefste Bedeutung der geschichtlichen Begebenheiten, mithin das wahre, eigenste Wesen der Weltgeschichte, in klarer, künstlerischer Anschaulichkeit hinzustellen. Das historische Drama schließt also die Bedeutung der geschichtlichen Begebenheiten auf.“ Eine Consequenz des historischen Dramas ist es daher, nach Ulrici, daß in ihm die Bedeutung der handelnden Charaktere zurücktrete, dagegen das epische Element vorwalte; das historische Drama erweitere sich daher zu einem Cyclus.

Nach dieser Auffassung, welche sich in neuerer Zeit in der Frage über die Stellung des Dichters zur Geschichte besonders Bahn gebrochen hat, würde man ein doppeltes Verhältniß des Dichters zum historischen Stoffe zu unterscheiden haben; einmal ein freies und dann ein gebundenes. Im freien Verhältniß hatte der Dichter nur den Gesetzen seiner Kunst zu folgen, nur von ihnen die Lossprechung von dem Vorwurf einer geschichtlichen Untreue zu erwarten, im gebundenen Verhältniß sei der geschichtliche Stoff durchaus selbstständig, ihm wohne gewissermaßen ein Charakter indelebilis bei, gegen den die Kunst nichts vermöge. Hier werde daher die Untreue und der Abfall von der Geschichte als eine Verletzung heiliger Gesetze empfunden. Aber selbst bei dieser Selbstständigkeit, welche der Geschichte dem Dichter gegenüber im sogenannten historischen Drama zuerkannt wird, nimmt man doch wieder Anstand den Dichter ganz unselbstständig zu machen und ihm das Recht des freien Gestaltens und des Umbildens seines Stoffes völlig zu nehmen. Man beschränkt also die Treue des Dichters und seine Unselbstständigkeit im Gestalten des Geschichtlichen auf die Hauptmomente der Geschichte und auf die Hauptcharaktere der handelnden Personen. „Alles Andere muß dem freien Schalten seiner künstlerischen Thätigkeit überlassen werden.“ *) Die Freiheit des Dichters ist mithin auf das Unwesentliche und Untergeordnete gewiesen. Aber bei dieser Scheidung begegnet uns nur ein Uebelstand, nämlich vor Allem die Gränze des Wesentlichen und Unwesentlichen, der Haupt- und Nebencharaktere fixiren zu müssen. Wer setzt diese Gränze? Der Dichter, als solcher, schwerlich, sondern nur der kritische Verstand und die philosophische Erkenntniß. Die freie Phantasie, kraft welcher der Dichter das Poetische eines Stoffes herausfindet und mit sicherm Blick die unpoetischen Motive am Boden zurückläßt, kann ihm

---

*) Ulrici a. a. O. S. 394.

nach dieser Auffassung nicht die letzte Entscheidung geben, weil er ja durch das Gesetz der geschichtlichen Wahrheit gebunden und zu dem Diener der Weltgeschichte bestimmt ist, mit einem Wort, weil die letzte Entscheidung nicht innerhalb seiner eigenen Kunst fällt und durch die Gesetze der freien Phantasie bedingt ist, sondern durch die Pflicht der Heilighaltung der geschichtlichen Wahrheit. Wer entscheidet ferner, wenn im sogenannt historischen Drama die poetische Anschauung mit der historischen Ueberlieferung in Kollision kommt! Da der Dichter hier, seinem Stoffe gegenüber, sein Souveränitätsrecht eingebüßt hat, so kann er sich auch nicht auf die poetische Wirkung und die poetischen Motive in letzter Instanz berufen, sondern muß stets nach der Geschichte hinhorchen, ob dieselbe sich die Beeinträchtigung gefallen lassen und ob die historische Treue nicht ungebührlich durch seine Umgestaltung verletzt werde. Wir befinden uns, wie erhellt, hier überhaupt auf einem sehr unbestimmten Boden, der die Feststellung scharfer Gränzen durchaus nicht zuläßt. Der absolute Grund ist der, weil die Poesie nicht als schlechthin selbstständige, die Gesetze ihres Schaffens in sich selbst tragende Macht aufgefaßt wird, sondern einem andern Zwecke dienen und von einem andern Gebiete sich die Gränze ihrer Freiheit in der Gestaltung des Stoffes anweisen lassen soll. Damit ist aber der Kreis der Kunst, welcher die Gesetze seiner Bewegung aus sich selbst beschreiben soll, durchbrochen.

Durch diese oft wiederholte Scheidung des historischen Dramas, in dem die Treue Pflicht, und des Dramas, dem die Umgestaltung des historischen Stoffes gestattet sei, kommt in die Poesie selbst nothwendig ein Bruch. Denn diese wird in eine, auf ihre eigenen Füße stehende, und in eine von der Geschichte abhängige geschieden, deren Gesetze nicht mehr aus ihrem eigenen Principe folgen, sondern ihr von außen her auferlegt werden.

Was bis jetzt von dem Verhältniß der Geschichte zur Poesie im Allgemeinen entwickelt worden ist, gilt auch von

dem Verhältniß des historischen Charakters zum poetischen. Wer, wie Aristoteles und die von uns angeführten Neueren, der Poesie die unbedingte Freiheit des Gestaltens zuerkennt, läugnet auch in Betreff des einzelnen Charakters die Schranke der geschichtlichen Wahrheit für die Poesie. Denn der Charakter verhält sich zur Handlung doch nur wie das Besondere zum Allgemeinen; der Erstere ist der Träger der Letzteren. Nur tritt freilich hier die Autonomie der Poesie noch augenfälliger hervor, als etwa in den Veränderungen, welche der Dichter mit geschichtlichen Situationen vornimmt. Denn vom geschichtlichen Charakter existirt bereits in der Phantasie des Hörers oder Lesers ein Bild, welches derselbe zur Vergleichung mit der poetischen Gestalt hinzubringt. Dem Dichter wird es daher hier schwerer, einer Umgestaltung Raum in der Phantasie seines Hörers zu verschaffen, weil er ein schon ausgeprägtes Bild erst umzuformen hat und die wenigsten Menschen so viel Freiheit des Geistes haben, um die in ihrer Seele bereits fest gewordene Gestalt zurückzudrängen und sich einer gleichnamigen, aber dennoch anderen Entwickelungsgesetzen unterworfenen Gestalt hingeben zu können. Einem geschichtlichen Charakter gegenüber fordert der Dichter, daß mit der wohl sonst zugegebenen Freiheit des Geistes Ernst gemacht wird, ein dichterisches Werk allein aus ihm selbst zu erklären, und dasselbe nicht nach einem hinzugebrachten, außerhalb des Werkes liegenden Maaßstab zu messen. Dem geschichtlichen Charakter gegenüber soll also der Hörer gewissermaßen sein bisheriges Wissen und seine bisherige historische Anschauung vergessen und nur in dem vor ihm sich entfaltenden Charakter leben, bei dem es uns gleichgültig ist, ob er überhaupt jemals wirklich existirt hat, oder nicht. Diese Consequenzen muß derjenige ziehn, welcher der Poesie auch in Betreff des besondern Charakters die absolute Unabhängigkeit vom geschichtlichen Stoffe vindicirt. Aber wir müssen diesen Gesichtspunkt noch weiter verfolgen, um daraus das absolute aus den Principien der Sache

folgende Verhältniß des geschichtlichen Charakters zum poetischen zu begreifen.

Was bezeichnen wir überhaupt mit dem Ausdruck des historischen Charakters? Welchen Sinn drückt dieses Prädikat aus? Zunächst verstehn wir darunter jeden durch die Tradition uns überlieferten Charakter, und in diesem allgemeinsten Sinne ist jede von dem Dichter vorgefundene Gestalt insofern historisch, als sie bereits als eine fertige vor die Phantasie hingestellt worden ist. Den Gegensatz dazu bildet jede nur der freien Phantasie des Dichters entsprungene Gestalt, der also keine Ueberlieferung durch irgend einen Stoff voraus gegangen ist. In diesem allgemeinsten Sinne sind auch Agamemnon, Elektra und Iphigenia historisch, denn von allen diesen Gestalten ist uns durch die Sage ein bestimmtes Bild überliefert, welches der Freiheit der etwanigen Umbildung durch den Dichter in den Weg tritt. Denn diese Gestalten, welche die mythenbildende Thätigkeit einer Zeit, in der Geschichte und Sage noch völlig ungeschieden waren, erschaffen hat, sind in dem Sinne wieder historisch geworden, als ihre Individualität eine in unserer Phantasie völlig ausgeprägte ist und nicht minder fest steht, wie jede andere geschichtliche Gestalt. Solchen Gestalten gegenüber drückt das Prädikat historisch nur aus, daß dieselben nicht der freien Phantasie des Dichters angehören, sondern überlieferte sind.

Im engeren Sinne verstehn wir unter einem historischen Charakter eine der wirklichen Welt angehörende Gestalt, und zwar aus der geschichtlichen Sphäre. Ein solcher Charakter gehört also, insofern er historisch ist, auch dem Geist der Geschichte an; er hat schon die Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit für sich, weil er ein empirisch wirklicher ist, während ein Charakter, der allein aus des Dichters Kopfe entsprungen ist, sehr wohl völlig unnatürlich und also auch ein in sich unmöglicher sein kann. Jeden historischen Charakter hat der Geist der Geschichte hervorgebracht; er ist mithin ein Produkt des Geistes,

zu dessen Erzeugung sich die Naturverhältnisse, wie der sittliche und intellektuelle Geist einer bestimmten Zeit vereinigt haben. Diese geben die Bedingungen und die Grundlage seiner Existenz ab; individuell ist aber eine Gestalt erst, insofern die genannten geistigen und natürlichen Mächte ein von allem anderen unterschiedenes besonderes Dasein in ihr gewonnen haben. Dies erst bedingt die konkrete, individuelle Bestimmtheit des Einzelnen. In dem von uns entwickelten Sinne ist ein jedes Individuum historisch, welches überhaupt einem geschichtlichen Kreise angehört, denn irgend wie stellt es immer eine Einheit der geistig-sittlichen Faktoren seiner Zeit dar.

Im engsten Sinn nennen wir aber diejenigen Charaktere historisch, mit deren Namen sich wesentlich die Anschauung einer bestimmten Geistesrichtung, bestimmter geschichtlicher Interessen verbindet, die also auch eingegriffen haben in die geschichtliche Bewegung. Hierbei muß man zwischen der mechanischen und organischen Einwirkung unterscheiden. Streng genommen und im absoluten Sinne giebt es in der Bewegung der Geisteswelt nichts, was nur mechanisch, d. h. von außen her bewegend wirkte, denn jedes Einzelne ist nur durch alle anderen Momente hervorgebracht und wirkt zugleich in jedem Augenblick bildend auf dieselben zurück. Dennoch müssen wir zur besseren Verständigung in der geschichtlichen Entwicklung ein relativ mechanisches Einschreiten, im Gegensatz der organischen Einwirkung unterscheiden. Je lebendiger nämlich in einem historischen Individuum das Bewußtsein einer Idee ist, je mehr es sich durch dieselbe gehoben fühlt, je mehr es sich nur als ein Träger geistig sittlicher Mächte auffaßt, je mehr mithin in ihm dieselben persönlich geworden sind, desto organischer ist seine Einwirkung in die geschichtliche Bewegung, desto historischer ist es im engsten Sinne des Wortes. In wem sich also ein Organ des allgemeinen geschichtlichen Geistes darstellt, in dem erkennen wir ein organisch in den Gang der Entwicklung eingreifendes Individuum

an, wogegen wir einem von höhern Zwecken fernen, nur gemeinen Interessen dienenden, oder nur von andern zur Ausführung gewisser Absichten verwendeten Individuum nur ein mechanisches Eingreifen in die geschichtliche Bewegung zuschreiben; eine Thätigkeit, welche freilich von dem Geiste der Geschichte immer wieder zu einem Momente der Entwicklung verarbeitet wird. Nach dieser Unterscheidung, die wir immer nur als eine relative fassen können, ist z. B. Brutus organischer, als der Mörder Wallensteins, weil in dem Ersteren das Bewußtsein einer Idee lebendig war, also ein wirkliches Pathos ihn beherrschte; letzterer nur als ein Werkzeug der Rache, ohne höhere Zwecke, erscheint. Beide haben gewaltsam in die geschichtliche Bewegung eingegriffen, aber ihr Verhältniß zum geschichtlichen Geiste ist doch ein sehr verschiedenes; denn in dem Einen ist der Geist der Geschichte, das Bewußtsein eines bestimmten Gegensatzes, der sich kämpfend zur Herrschaft bringen will, lebendig und persönlich; in dem Andern sehn wir nur ein der geschichtlichen Bewegung bewußtlos dienendes Werkzeug, das also von dem Geiste der Geschichte nur gebraucht wird, um höhere Zwecke zu erreichen, in dem aber dieser Geist nicht wahrhaft individuell geworden ist. Dieser Unterschied giebt schon ein wesentliches Kriterium für die größere oder geringere poetische Berechtigung einer historischen Gestalt, obwohl sie damit noch nicht erschöpft ist.

Aber wir kehren nach dieser Digression zu unserer ursprünglichen Untersuchung zurück; inwiefern der Dichter, einem historischen Charakter im eigentlichen Sinne gegenüber, in seiner Komposition von der geschichtlichen Ueberlieferung abhängig ist, wo die Gränze der historischen Treue aufhört und die Freiheit des Dichters anhebt. Man giebt sogleich zu, daß der Dichter gegen eine ihm durch das Medium der Poesie schon überlieferte, oder dem engen Kreise der Familie angehörende Gestalt die unbedingte Freiheit des Umbildens geltend machen dürfe. Hier soll die Ueberlieferung keine Schranke für den Dichter bilden, und doch

können solche Gestalten zu nicht minder festen Formen ausgeprägt sein, in unserer Phantasie nicht minder lebendig existiren, als wirklich geschichtliche Figuren. Der Dichter hat in diesem Falle bei Beiden dieselbe Mühe, durch seine Abweichung von dem uns überlieferten Bilde das letztere zu verdrängen. Aber ein solches Bild scheint geringeren Widerstand zu leisten, es scheint von weicherem Stoffe und fügsamer, während die geschichtliche Individualität von härterer Masse ist und gegen die etwanige Umwandlung des Dichters unserer Phantasie einen stärkeren Widerstand leistet. Hier spielt nämlich noch ein anderes Element hinein, das der historischen Treue. Ihre Verletzung sieht man als eine Verletzung der Wahrheit selbst an und beugt auch die Freiheit der Poesie unter diese Gewalt. Mit dem Zauberwort der Treue und Wahrheit glaubt man auch der Poesie ihre Schranke angewiesen und dem Rechte ihres freien Gestaltens die Gränze gesetzt zu haben. Nach dieser Vorstellung tritt in aller poetischen Behandlung des historischen Stoffs ein Punkt ein, wo ein überlieferter Inhalt aufhört den Charakter eines nur zu bearbeitenden Stoffs zu haben, und der Poesie gegenüber den Charakter der Selbstständigkeit annimmt. Denn wo die Gränze des Umgestaltens für den Dichter anhebt, beginnt die Selbstständigkeit des gegebenen Stoffs gegen denselben. Was für den Dichter dagegen die Bedeutung eines zu formirenden Stoffes hat, das darf er in den Schmelztiegel werfen, um durch diesen Prozeß grade nur das zu gewinnen, was seinem Zwecke frommt. Doch soll auch wieder die Treue gegen die geschichtliche Gestalt keine unbedingte sein, der Dichter soll sich Veränderungen, Modificationen gestatten dürfen, d. h. den Stoff wirklich als solchen behandeln dürfen; aber wo ist die Gränze? Ist sie die geschichtliche Treue? Wo hebt diese an und wo beginnt das Recht des Abfalls, wo ist der Punkt, wo die Abweichung nicht als Verletzung gegen die Geschichte, nicht als Sünde an der Wahrheit erscheint? Ist dieser Punkt principiell festzustellen? Soll das Faktische erhalten werden, aber die Mo-

tive der Handlungen zu erschaffen in der Hand des Dichters liegen? Ist dann aber das Faktum noch dasselbe, wenn es ein Produkt ganz anderer Motive ist? Und giebt es überhaupt in der Geisteswelt irgend ein nacktes Faktum, das nicht durch eine Fülle geistig-sittlicher Faktoren gesetzt ist? Kann ferner etwa die Scheidung zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem ein Princip abgeben? Wo hört der Begriff des Wesentlichen und Substantiellen, was erhalten werden müsse, dem auch der Dichter Treue schulde, auf, und wo fängt das Unwesentliche und Zufällige an, welches der freien Behandlung des Dichters unterworfen sei? Kann diese Gränze überhaupt gezogen, kann sie principiell festgestellt werden? Niemals. Was aber nicht principiell festgestellt werden kann, darf auch nimmermehr als eine Norm, als ein Gesetz gelten. Alle diese Bestimmungen sind darum unhaltbar, weil sie der Poesie, deren Gesetze allein in ihrem Princip begründet sind, eine Vorschrift aufdrängen, welche aus einer andern Sphäre genommen ist. Wer von der Poesie geschichtliche Treue fordert, macht eine eben so ungeschickte, so durchaus äußerliche Forderung an sie, als wer direkt durch sie belehrt sein will. Denn indem die Kunst es nur mit der poetischen Wahrheit zu thun hat, muß sie auch nothwendig mit der historischen, empirischen Wahrheit in Konflikt kommen. Darin liegt das absolute Recht der Abweichung der Poesie von der Geschichte, sowohl im Ganzen der Handlung, als in der Zeichnung der einzelnen Charaktere. Schon vom Portraitmaler fordern wir, daß er, nach Rahels sinnreichem Ausdruck, lüge, um wahr zu sein; d. h. daß er die gemeine sinnliche Wahrheit der idealen und geistigen Wahrheit opfere und uns so das Ewige im Zeitlichen darstelle und die Substanz der Persönlichkeit, so weit sie in den Zügen sinnliche Existenz gewonnen hat, abspiegele, nicht die nur vergängliche Hülle, in welche sich der Geist nicht hineingebildet hat. Und doch soll hier die Aehnlichkeit nicht aufgeopfert werden; denn hier ist das Abbild einer be-

stimmten Persönlichkeit zu geben Zweck. Wie anders in der dramatischen Poesie, deren Absicht zunächst gar nicht ist ein Abbild der Wirklichkeit und die Portraitirung eines Charakters zu geben, sondern eine sittliche Weltordnung durch handelnde Personen vor uns werden zu lassen. Dabei kommt es aber oft darauf an, die gemeine Treue zu verletzen, um die höhere Treue gegen die Idee zu bewahren. Es verhält sich hier wie mit dem Leben und dem Geiste der Geschichte selbst. So gut im Leben selbst in einem höheren sittlichen Interesse, im Interesse der Vernunft, die Treue gegen das Alte, Ueberlieferte oft verletzt werden muß, und dieser Treubruch doch nur eine Besiegelung der absoluten, jede nur zeitliche Lebensform zerbrechenden Wahrheit ist, so gut hat auch die Poesie oft die Pflicht, der geschichtlichen Wahrheit die Treue zu brechen, um eine ewige menschliche Wahrheit an ihre Stelle zu setzen. So weicht überall, nach einem ewigen Gesetz des Geistes, das relativ Wahre einer höheren Wahrheit, welche das Erstere zu einem nur scheinbar Wahren herabsetzt, welches sich, ehe es in Kollision gerieth, für ein Unverletzliches genommen hatte.

Die Geschichte kann der Poesie nimmermehr das Gesetz für die Umwandlung und Aussonderung ihres Stoffes bieten, denn sie hat an sich selbst kein Kriterium und keinen Maaßstab dafür, sondern nur der Geist der Kunst kann der Gesetzgeber sein. Der Dichter kann aber nur ein Ziel und ein Streben haben, nämlich seine Welt sich so vor uns entwickeln zu lassen, daß wir ihr Gesetz durch ihre Bewegung selbst empfangen, daß sich, ohne daß wir irgend eines andern Wissens dazu bedürfen, eine sittliche, die Einseitigkeiten verzehrende und durch gegenseitige Aufreibung beschränkter Interessen sich bildende Ordnung durch den Dichter vor uns erhebe. Darin liegt seine Souveränität auch über den historischen Stoff in seinem ganzen Umfange als Princip ausgesprochen. Er hat nicht vor einer Umbildung des geschichtlichen Stoffs zurückzubeben und mit Zagen

an eine Umschmelzung der geschichtlichen Individualität zu gehn. Sobald er dadurch einen poetischen Zweck erreicht und an die Stelle der historischen Treue ein poetischeres Motiv setzt, so ist er im absoluten Recht.

Darf denn aber der Dichter aus einem historischen Charakter machen, was er will? Setzt ihm kein Gesetz hier eine Schranke? Kann er ohne Verletzung der Kunst den Bösewicht auch umstempeln zu einem edlen Menschen und dem letzteren das Brandmahl der Nichtswürdigkeit aufdrücken? Hat er ein Recht auch den historischen Personen Motive zu leihen, welche der historischen Beglaubigung durchaus widersprechen, oder sie zu Trägern von Ideen zu machen, welche sie nicht haben konnten, welche der Zeit fern liegen, der der historische Charakter angehört? Wie sind diese Fragen aus dem Principe zu lösen? Wir sind davon ausgegangen, daß der Dichter durchaus autonom ist in der Behandlung seines Stoffs, daß es für ihn nur ein Gesetz giebt, die reine, künstlerische Wirkung zu erzeugen und das poetische Motiv zu finden, daß also die Rücksicht auf die historische Treue etwas seiner Kunst durchaus äußerliches ist; daß daher die ganze Geschichte für ihn nur die Qualität eines zu bearbeitenden Stoffes haben kann. Ist dies der Fall, wie aus dem Principe der Kunst nichts anders folgen kann, und wie Aristoteles es schon behauptet hat, so folgt auch, daß der Dichter, nur dem Gesetze seiner Kunst folgend, auch in seiner Behandlung des historischen Stoffs schlechthin unabhängig und frei ist. Gleichwohl wird der Dichter es vermeiden Gestalten grade in das Gegentheil dessen zu verwandeln, was sie der historischen Wahrheit nach sind, weil der Dichter erst eine ganze Reihe von Vorstellungen niederreißen müßte, welche sogleich bei der Nennung eines bedeutenden historischen Namens in uns wach gerufen werden. Der Dichter müßte also erst das Gebäude unserer Erinnerung zerbrechen, ehe er seiner Gestalt in unserer Phantasie Raum verschaffen könnte. Der Dichter würde auf diese

Weise natürlich gegen sich selbst arbeiten, wenn er mit dem Namen eines Brutus und Cäsar, oder mit denen eines Nero, eines Trajan, mit Friedrich Barbarossa und Wallenstein durchaus andere, oder gar völlig entgegengesetzte Anschauungen verknüpfte, als die Geschichte bei Nennung dieser Namen hervorruft; es wäre gewissermaßen nur ein übermüthiges Spiel, uns vorerst zur Bestreitung unserer zum poetischen Werke mitgebrachten Vorstellungen zu zwingen, uns gleichsam erst umlernen zu heißen. Der Dichter würde also gegen sich selbst handeln, und sich durch den seinen Hörern und Lesern aufgenöthigten Widerspruch zwischen seinem Bilde und unsrem historischen Wissen seine Erfolge muthwillig erschweren, ohne die geringste poetische Wirkung dafür gewonnen zu haben. Aber wir hätten vom Standpunkte der Kunst aus durchaus kein Recht den Dichter deswegen zu verurtheilen, weil wir ihn allein aus ihm selbst erklären sollen und unser sonstiges Wissen nicht gegen ihn geltend machen dürfen. Genügt der Künstler uns durch die Darstellung seiner Welt, durch den Kampf der Ideen, durch das Leben wirklicher Charaktere, so ist die Quelle, aus der er geschöpft hat, der Stoff, der seiner Dichtung zum Grunde liegt, für uns gleichgültig und die Geschichte hat, dem Principe nach, auch nicht im geringsten mehr Recht ihre Wahrheit dagegen geltend zu machen, als jeder andere Stoff, etwa eine Erzählung, eine Novelle oder ein Memoire; denn für die Poesie haben alle zusammen nur die Bedeutung ein zur Bearbeitung überliefertes Material zu sein, und die Weltgeschichte hat sich, so wenig als die Specialgeschichte, über eine Verletzung der Wahrheit zu beklagen, sobald der Dichter wirklich mit seiner Freiheit und Autonomie solchen Ernst gemacht hat, daß er uns ein künstlerisches Ganze gegeben, welches sich völlig aus sich selbst erklärt und keine Sehnsucht nach einem uns wo anders schon gebotenem stoffartigen Interesse in uns aufkommen läßt.

Wie völlig unbestimmt die Vorstellungen und Forderungen in

Betreff der dem Dichter auferlegten historischen Treue sind, beweist, daß man die Gränze der Freiheit nach dem mehr oder minder Wichtigem, nach dem mehr oder weniger Weltgeschichtlichem, welches der Stoff darbietet, feststellt. Man fühlt sich also nicht etwa gestört, daß Schiller im Don Karlos aller Geschichte zum Trotz ein ideales Bild des theils blödsinnigen, theils brutalen Infanten gegeben hat, als welchen ihn die Geschichte kennt. Nun sind die Untersuchungen, durch welche die frühere, mehr romanhafte, als historisch richtige Auffassung des Don Karlos so wesentlich reformirt worden ist, allerdings jünger, als die Schillersche Dichtung. Wer läßt sich aber wohl durch sein Wissen von dem Widerspruch des historischen und des poetischen Don Karlos im künstlerischen Genusse stören? Hat der Don Karlos etwa durch die Enthüllung der geschichtlichen Wahrheit an Interesse verloren? Ist seine Wirkung auf die Gemüther dadurch abgeschwächt worden? Sicherlich nein, und doch müßte dies der Fall sein, wenn wirklich die Verletzung der historischen Wahrheit uns künstlerisch beeinträchtigte. Aber da hilft man sich mit der Reflexion: die Gestalt des Don Karlos sei keine weltgeschichtliche, in die Geschicke der Völker eingreifende. Also die Größe des Theaters und die weitgreifende Wirkung einer geschichtlichen Gestalt bestimmen die Gränze der Freiheit für den Dichter, den Stoff nach seinen Absichten zu formen? Wo hebt denn aber die weltgeschichtliche Wirkung an? Ist diese Gränze festzustellen, oder ist sie nicht vielmehr ganz relativ? Hängt sie nicht vielmehr von dem mehr oder weniger entwickelten Bewußtsein, der größeren oder geringeren Kenntniß des Hörers ab, und entzieht sie sich nicht dadurch schon jeder objektiven Bestimmung? Und ist die Geschichte eines kleineren Staates und seiner geschichtlichen Charaktere, wenn diese auch nicht so augenfällig in die Bewegung der Weltgeschichte eingegriffen haben, für ein patriotisches Mitglied eines solchen Staates nicht etwa von dem lebendigsten Interesse und von frischer Gegenwart in

der Anschauung? Sollte dieser nun nicht einen ganz andern Maaßstab an eine Verletzung historischer Treue legen, als ein andrer, der nicht mit so zarten Fäden an diesen Stoff gekettet ist? Wird er nicht durch den Widerspruch des Dichters mit seinem lebendigen Wissen ebenso gestört, als ein Anderer bei der Verletzung großartigerer geschichtlicher Verhältnisse und Charaktere? Also auch für das Maaß der Verletzbarkeit der Geschichte ist gar kein Gesetz ausfindig zu machen, weil jeder je nach dem Werth, den er auf historische Wahrheit legt, durch die Abweichung des Dichters anders berührt wird. Jede Bestimmung, durch welche die Gränze der Unantastbarkeit principiell festgestellt werden soll, zerrinnt uns unter den Händen.

Aber dennoch werden wir, nur von einem ganz anderen Standpunkte aus, auch der Empfindung ein Recht einräumen, welche sich durch eine Verkehrung großer geschichtlicher Verhältnisse und Charaktere in der Poesie beeinträchtigt fühlt und sich gegen solche Verfälschung sträubt. Nur ist der tiefere Grund, wie wir gezeigt, nicht in dem Princip der von dem Dichter fest zu haltenden historischen Wahrheit zu suchen. Die Sache verhält sich vielmehr also und hängt wesentlich mit dem von uns an die Spitze gestellten Principe zusammen. Wir haben ein Recht uns gegen die Verletzung geschichtlicher Treue aufzulehnen, sobald nämlich die poetische Veränderung hinter dem Geist zurückbleibt, der sich in der geschichtlichen Wahrheit ausspricht. Giebt uns der Dichter Züge, welche zwar seinen Absichten entsprechen können, wodurch aber der objektive Geist der Geschichte abgeschwächt wird, so haben wir ein Recht ihn für seine Umbildung des geschichtlichen Stoffs anzugreifen, denn er hat uns weniger geboten als dieser, er hat also die reichere, gehaltvollere Anschauung, die uns die Geschichte bereits geboten hatte, durch eine dürftigere, bedeutungslosere verdrängt. Wenn also im Gegensatz zu dem Aristotelischen Ausspruch die Geschichte philosophischer ist als die Poesie, d. h.

mehr allgemeinen Gehalt, mehr innere Nothwendigkeit in sich schließt, als das Werk des Dichters, so bekämpfen wir den an der Geschichte begangenen Treubruch als den Ausdruck einer Willkühr, durch welche nicht das vermeintlich höhere Gesetz der geschichtlichen Wahrheit, sondern das wirklich höhere Gesetz der innern Wahrheit und Allgemeinheit verletzt worden ist. Eine wirklich poetische Natur fühlt sich auch, ohne daß sie sich davon klare Rechenschaft giebt, durch die Umgestaltung historischer Stoffe insofern widerwärtig berührt, als sie sich dabei herabstimmen muß, während sie erhoben sein will, indem sie weniger von dem Dichter empfängt, als ihr die Geschichte schon geboten hatte.

Nun wird aber bei geschichtlichen Begebenheiten und Charakteren die Poesie die Aufgabe haben, das ewige Gold der Geschichte von den Schlacken der bloßen Zeitlichkeit zu trennen und das Substanzielle des geschichtlichen Geistes von dem Accidentellen der Form abzulösen. Jede Epoche in der Geschichte zeigt uns Verhältnisse, Situationen und Charaktere, welche in dieser Gestalt nur in diesem bestimmten Zeitabschnitt hervortreten konnten, weil sie ein Produkt aller natürlichen und geistigen Faktoren sind, welche die Geschichte erzeugen. Daher kann sich ein Verhältniß, ein Charakter auch niemals wiederholen, so viel Uebereinstimmendes dieselben in verschiedenen Zeitaltern auch bisweilen darbieten mögen. Aber in dieser niemals auf gleiche Weise wiederkehrenden Form der geschichtlichen Begebenheiten und Charaktere lebt doch zugleich ein allgemeiner, von dem konkreten geschichtlichen Inhalt ablösbarer Gehalt, welchen wir als den substanziellen von der Poesie zu hebenden Schatz bezeichnen. Wir können dies auch das allgemein Menschliche nennen, welches sich durch alle Zeiten hindurchzieht, und das wir als die eigentliche Fundgrube für die poetische Behandlung anerkennen. Je mehr nun der Dichter diesen menschlichen Kern aus der Geschichte herausschälen und zur Anschauung bringen kann, desto

poetischer hat er die Geschichte behandelt, desto gesicherter ist sein Erfolg. Kettet aber der Dichter allgemein menschliche Empfindungen, Leidenschaften und Konflikte an solche geschichtliche Verhältnisse und Begebenheiten, welche in Widerspruch stehen mit den ersteren, so hat er sich von Hause aus mit seinem Stoffe in Disharmonie gesetzt. Hier werden die historischen Fakta die Reinheit des poetischen Eindrucks verhindern, weil sie das allgemein Menschliche nicht zur vollkommenen Geltung kommen lassen. Versetzt uns der Dichter z. B. in der Darstellung rein menschlicher Verhältnisse und Kollisionen in die Welt indischer Kasten, oder mittelalterlicher Standesgegensätze, so würde die geschichtliche Wahrheit, welche der Dichter in seinem Bilde sonst etwa festgehalten, die rein menschliche Wahrheit beeinträchtigen. Nicht minder würde der Dichter gegen sich selbst handeln, wenn er in die griechische und römische Welt, in welche er uns durch sein Werk sonst etwa versetzt, das Pathos weiblicher Liebe und heroischer Aufopferung für den Geliebten verpflanzte. Denn unsere durch den ganzen Rahmen bedingte Anschauung steht in Widerspruch mit diesem der Stellung des weiblichen Geschlechts im Alterthum widersprechenden Pathos. Es ist also die Aufgabe des Dichters den historischen Stoff immer so zu wählen und zu behandeln, daß das allgemein Menschliche darin rein zur Erscheinung kommen kann. Die historischen Fakta haben daher insofern ein Recht an den Dichter, als sie im Einklang stehn müssen mit dem sonstigen Inhalt der menschlichen Empfindungen und Gedanken, welche der Dichter durch sein Werk versinnlichen will.

Aus dem Gesagten folgt, daß ein dramatisches Werk um so poetischer sein wird, je reiner es sich in seiner menschlichen Berechtigung aus sich selber erklärt, d. h. je weniger wir erst durch Versetzung in eine von uns geschiedene und unterschiedene historische Welt das warme Interesse für die dramatische Entwicklung zu wecken haben. In diesem Sinne ist Shakespeare uns näher als Calderon, der Othello menschlicher als der

Arzt seiner Ehre. Dem Ersteren fühlt ein volles, menschliches Herz in allen seinen Tiefen nach, zum Arzt seiner Ehre muß man vorher die Gesetze spanischer Ehre als Grundlage anerkennen, um einen künstlerischen Genuß zu gewinnen. So ist die Göthische Iphigenia allgemein menschlicher als die Euripideische; denn zum Genuß der ersteren bedürfen wir nur ein freies, für rein menschliche, zarte und große Empfindungen empfängliches Gemüth; zum Genuß der Euripideischen müssen wir uns, wenigstens zur Lösung der Katastrophe durch den Gott, in eine von uns geschiedene Anschauung versetzen, womit wir keine volle Sympathie mehr haben. So steht uns die Antigone des Sophocles näher, als der König Oedipus, weil die Konflikte der ersteren, obgleich in ihrer Behandlung durchaus der griechischen Welt angehörend, doch einen allgemein menschlicheren Kern darbieten, als die ganz auf der antiken Schicksalsidee beruhende Entwicklung des Königs Oedipus. Denn wir können das Pathos der Schwester, ihren heroischen Todesmuth, ihre Schmerzen, wie ihre Erhabenheit, ganz nachempfinden, wenn wir uns gleich nicht für das Faktum der Beerdigung des Bruders in dem Maaße erwärmen können, da dies wesentlich mit religiösen Vorstellungen der Griechen zusammenhängt. Zum König Oedipus müssen wir aber, um die Schönheit des Werks zu genießen, unsere ganze Auffassung des Schicksals, der Zurechnung, der Unterscheidung von Absicht und That schlechthin aufgeben. Doch wir kehren nach diesen Andeutungen über das Ewige und Zeitliche in der poetischen Behandlung der Geschichte zu unserer Untersuchung über das Verhältniß der Poesie zur Geschichte zurück.

Da der Weltgeist selbst der Schöpfer der geschichtlichen Begebenheiten ist und die geschichtlichen Charaktere seine Träger sind, so wird auch in allen großen Phasen der Weltgeschichte die geschichtliche Wahrheit mit der poetischen zusammenfallen, weil die erstere die ewige, aus der geschichtlichen Bewegung sich

hervorbringende Idee darstellt, nur daß die geschichtliche Wirklichkeit noch mit groben, unreinen Stoffen, die an jede geschichtliche Entwicklung in ihrer Bewegung anschießen, versetzt ist. Der große Dichter ist daher hier nur der chemische Künstler, welcher die Sonderung vornimmt, wodurch die geschichtliche Handlung auch in ihrer reinen durchsichtigen Form heraustritt. Dasselbe gilt von den großen geschichtlichen Charakteren. Da in ihnen sich der Geist der Geschichte zusammenfaßt und gleichsam persönlich wird, so wird auch in ihnen die historische und poetische Wahrheit zusammenfallen. Der Dichter wird also den bedeutenden, mächtigen, geschichtlichen Charakteren keinen andern Kern verleihen können, als den historischen, weil sie ja grade durch denselben das sind, was sie sind, nämlich Organe des Weltgeistes, Repräsentanten einer nothwendigen und darum berechtigten Geistesbewegung. Die Umgestaltung durch den Dichter würde also hier fast immer eine Abschwächung des Gehalts, eine Verdünnung der geistigen Substanz sein, die ihnen die Geschichte gegeben hat. Darin liegt aber zugleich auch das Recht des Dichters begründet, im Zufälligen und Accidentellen seiner geschichtlichen Helden von der Geschichte abweichen und sie durch Hinzufügung oder Hinwegnahme individueller Züge nach dem dichterischen Zwecke formen zu dürfen. Denn das geschichtliche Princip gestaltet ja nicht die ganze breite Besonderheit des Helden, sondern läßt eine Fülle von Zügen frei, in welche der geschichtliche Geist nicht gedrungen ist. Also auch nach dieser Seite hin ist der Dichter durchaus frei, denn seine Uebereinstimmung wie seine Abweichung von der Geschichte sind nur der Ausdruck eines und desselben Principes, der überall nach Bedeutsamkeit strebenden, die Züge unserer nur endlichen und vergänglichen Natur mit charaktervollen Zügen vertauschenden Kunst. Die Poesie hat also unbedingt immer das Princip ihres Gestaltens in sich; sie hat in keinem Momente die geschichtliche Treue als Maaßstab anzuerkennen, denn damit erkennte sie

einen fremden Gesetzgeber in ihrem Reiche an; ihre Einheit mit der Geschichte ist vielmehr nur der Beweis, daß die Geschichte schon alle poetischen Elemente in sich enthielt und daß der Dichter die Gestalt der geschichtlichen Wirklichkeit nicht überbieten konnte. Es ist daher ein und dieselbe Freiheit und Autonomie, kraft welcher der Dichter die historischen Verhältnisse unverwandelt in seine Schöpfung aufnimmt, und kraft welcher er die geschichtlichen Züge durch selbsterschaffene vertauscht. Er ist in Beiden ein und derselbe Schöpfer. Daher kommt es, daß wir z. B. Shakespeare in historischen Stücken oft historisch geringfügige Züge getreu aufnehmen sehn, weil dieselben zugleich poetisch sind und einen Pinselstrich zum dramatischen Gemälde geben. Nicht der Respect vor der historischen Treue, sondern die Bedeutsamkeit erwarb diesen Zügen das Bürgerrecht im dramatischen Werk. Shakespeare ist aber auch, wenn er das getreueste Abbild der historischen Verhältnisse giebt, nicht minder schöpferisch, als wo er abweicht, weil im Grunde sein Genius auch da, wo er mit der Geschichte übereinstimmt, nur das ihm Gemäße gefunden und organisch in das Ganze hineingearbeitet hat. Ist Göthe etwa weniger schöpferisch, indem er in seinem Clavigo ganze Züge bis in die Einzelnheiten des mimischen Ausdrucks den Memoiren Beaumarchais wörtlich entnommen hat?*) indem er z. B. die herrliche Erzählung des Beaumarchais zum Clavigo mit sehr geringen Veränderungen seinem Drama ganz treu einverleibt hat? Nicht die Gewissenhaftigkeit gegen den historischen Stoff der Memoiren Beaumarchais, sondern das in der gedachten Erzählung schon so schön herausgearbeitete dramatische Element erwarben derselben das poetische Bürgerrecht. Der Dichter verhielt sich aber

---

*) Berechtigt durch den Altvater Shakspeare, sagt Göthe, habe er keinen Anstand genommen die Hauptscene und die eigentliche theatralische Darstellung wörtlich zu übersetzen.

gegen den von ihm aufgenommenen Stoff darum nicht minder frei, als in der Schöpfung der bewunderungswürdigen Gestalt des Karlos, die ganz der freien Phantasie des Dichters angehört, und in der Katastrophe der Tragödie. Diese mußte der Anlage und dem Zweck des Dramas gemäß anders, als das Memoire berichtet, gestaltet werden, denn der in der Wirklichkeit über alle Intriguen, durch die Entschlossenheit und Gewandtheit triumphirende Beaumarchais konnte nicht im Vordergrunde stehn, sobald es darauf ankam den Fluch der Haltungslosigkeit und Charakterschwäche in dem, sich und Andere in das Verderben ziehenden Clavigo darzustellen. Ob dies überhaupt Gegenstand der Tragödie sein kann ist eine Frage, die hier ganz außerhalb unserer Untersuchung liegt. Wir wiesen auf die Göthe'sche Behandlung des historischen Stoffs nur hin, um auch in der wörtlichen Aufnahme desselben auf die Freiheit des Dichters hinzudeuten.

Nun liegt es in der Natur der Sache, daß, je inhaltvoller, weitgreifender und kampfreicher eine Periode der Geschichte ist, je mehr sich in ihr eine Katastrophe der menschheitlichen Entwicklung darstellt, sie auch um desto weniger einer Umgestaltung durch die Poesie bedürftig ist, daß es also hier eine Pflicht der dramatischen Poesie gegen sich selber, nicht gegen die Geschichte ist, die Wirklichkeit so nachzudichten, daß ihr großartiger Inhalt und Charakter erhalten und nur von den unorganischen Elementen befreit werde. Wo der Weltgeist, d. h. die in der Bewegung der Geschichte sich kämpfend offenbarende und durch die Auflösung der Gegensätze sich unablässig bethätigende Vernunft ihre Arbeit vollbracht und sich gleichsam in einen Brennpunkt gesammelt hat, da kann die Poesie ihrer Seits Nichts erfinden, was durch Reichthum und Großartigkeit die Geschichte hinter sich zurückließe, sie hat ehr Noth der Tiefe des geschichtlichen Geistes nachzudichten und in dem idealen Abbild der Geschichtskämpfe nicht hinter der Wirklichkeit zurückzubleiben. Je mehr sich daher

die geschichtliche Bewegung in den einzelnen großen Charakteren zusammenfaßt, je reiner sie in denselben herausgearbeitet ist, je mehr dieselben, oft bis auf kleine Züge, schon von dem Geist der Geschichte zu plastischen Gestalten gebildet worden sind, um so weniger darf sich die Poesie in ihrem eignen Interesse Umbildungen gestatten, weil dieselben in den meisten Fällen nur ein Abfall vom Weltgeist zu dem subjectiven Geiste und eine Verwandlung der innern Nothwendigkeit in die Willkühr des Dichters sein würden. Wie will man Pericles, Alexander, Hannibal und Cäsar, wie die Hohenstaufen und die großen sie bekämpfenden Päbste, wie Luther und Gustav Adolf, wie Cromwell, Mirabeau und Napoleon, in denen das Bewußtsein ihres Princips, die Leidenschaft ihres Wollens, die Größe ihrer Zwecke von der Geschichte mit so fest ausgeprägten Zügen herausgearbeitet worden sind, durch eine Umgestaltung, durch eigenmächtige Zuthat größer formen, als sie der Geist der Geschichte geformt hat! Die Poesie kann also hier nur vereinfachen, d. h. die geschichtliche Breite in die Gedrungenheit charaktervoller Entwicklung verwandeln und am Boden alle die Stoffe zurücklassen, welche den einfachen Gang, die reine Bewegung des Geistes aufhalten und das klare, energische Bewußtsein der Helden verdunkeln. Also nicht die Pietät gegen die historische Wahrheit macht den Dichter treu und ergeben gegen die historische Ueberlieferung, sondern die Erkenntniß, den Weltgeist nicht durch Umgestalten überholen, nicht nothwendiger in seinem Gange, nicht stärker und prägnanter in seinen Gestalten sein zu können, als der Weltgeist. Darum ist der Dichter, je mehr die Geschichte zur Special- und Particulargeschichte wird, um so freier in seinem Stoffe, weil der Geist der Geschichte hier nicht in so großartigen Zügen sichtbar, nicht in so durchdringenden Tönen vernehmbar ist, als in den eigentlichen weltgeschichtlichen Entwicklungsphasen, weil also der geschichtliche Stoff hier nicht so

durchgeistigt, die Charaktere nicht zu so plastischen Gestalten gediehen sind, als da, wo dieselben Träger weltgeschichtlicher Ideen, Kämpfer großer weltbewegender Gegensätze sind. Hier kann also wohl der Dichter die Geschichte in mancher Beziehung überholen und darum allein, nimmermehr aber, weil er dem historischen Stoffe eine geringere Pietät schuldig ist, erscheint der Dichter in diesem Gebiete freier und selbstständiger, als bei Stoffen von weltgeschichtlicher Bedeutung.

Das Verhältniß des Dichters zum historischen Stoff, wie zum einzelnen historischen Charakter, ist, nach unserer Entwicklung, dem Verhältniß der Philosophie zur kirchlichen Ueberlieferung und zum Dogma ganz analog. Die Autonomie und Freiheit der Wissenschaft besteht, dem Dogma gegenüber, darin, dasselbe nur als einen gegebenen Stoff der kritischen Untersuchung zu unterwerfen, gleichviel welches das Resultat derselben sei. Die Wissenschaft, wenn sie wirklich diesen Namen verdient, tritt also nicht mit der Voraussetzung zur kirchlichen Ueberlieferung und zum Dogma, daß dieselben eine unbedingte Wahrheit enthalten und der Wissenschaft nur die Pflicht bleibe, dieselbe zu rechtfertigen, also gewissermaßen erst ihre Weihe durch die Uebereinstimmung mit der religiösen Satzung zu gewinnen. Sobald sie sich in eine solche Stellung zum Dogma begiebt, ist sie nur Dienerin einer fremden Macht, nicht eine selbstständige, das Gesetz ihrer Bewegung allein in sich tragende Macht. Aber die Wissenschaft kann durch ihre Kritik der Dogmen sehr wohl zur Erkenntniß der Uebereinstimmung des einen, oder des andern Dogmas mit der reinen Vernunft gelangen; dann aber adoptirt die Wissenschaft das Dogma nicht, weil es, als solches, schon wahr ist, sondern weil es sich durch das Feuer der Kritik als wahr bewährt hat. In diesem Falle faßt die wissenschaftliche Erkenntniß die Substanz der religiösen Wahrheit in das Bewußtsein und befreit zugleich in diesem Prozeß die letztere von der Form der Vorstellung, in der sie allemal noch im Dogma er-

scheint und erscheinen muß. Man sieht hieraus, wie sehr die Stellung der Poesie zum geschichtlichen Stoff mit der Stellung der Wissenschaft zur kirchlichen Satzung übereinstimmt. Die erstere ist nicht minder selbstständig und autonom als die Wissenschaft. Dies folgt aus dem Princip der Kunst überhaupt, welche mit der Wissenschaft auf dem gleichen Boden der Freiheit entsprungen ist und wächst, welche, wie die Wissenschaft der Ausdruck des autonomen Geistes und eine Form ist, in der sich die ewige Vernunft im Menschen und sein Trieb den höchsten Ideen Gestalt zu geben darstellt. Der Poesie gilt daher die Geschichte grade so viel, als der Wissenschaft die Dogmatik; Beide sind S t o f f e, welche der freien Bearbeitung unterworfen sind. Die Poesie geht an die Geschichte, wie die Wissenschaft an die Dogmatik mit dem Bewußtsein der Freiheit und der Fähigkeit, das ihr verwandte in ihr Fleisch und Blut verwandeln zu können und das auszuscheiden, was einer solchen Assimilation widerstrebt. Die Poesie, wie die Wissenschaft, läutern die genannten Stoffe, die erstere indem sie der Geschichte den Charakter der Nothwendigkeit und Allgemeinheit giebt und das nur Partikuläre fallen läßt, die letztere, indem sie die Vernunft in den Dogmen heraushebt und das ihr Widerstrebende, als das nur Zeitliche und Vergängliche in denselben begreift. Die Poesie drückt dem geschichtlichen Stoff das Siegel der poetischen Wahrheit auf, so wie die Wissenschaft der Dogmatik das Siegel der philosophischen Wahrheit. Aber eine Treue gegen ihre zu bearbeitenden Stoffe kennen Beide nicht als ein Gesetz an, weil ihr höchstes Gesetz das der Wahrheit ist, in dessen Interesse es nicht selten ist, die Treue gegen die Ueberlieferung, den Respect gegen die Satzung zu verletzen. Ihre Uebereinstimmung mit den gegebenen Stoffen der G e s c h i c h t e und dem D o g m a ist daher nur der Beweis, daß die erstere p o e t i s c h e n, die letztere p h i l o s o p h i s c h e n G e h a l t hatte.

Indem wir so das Princip der Poesie in ihrem Verhältniß zur Geschichte entwickelt und derselben die unbedingte Autonomie,

so mannigfachen Vorurtheilen gegenüber, vindicirt haben, bleibt uns noch die Beantwortung der Frage übrig, ob der Dichter vermöge seiner Freiheit und seiner Herrschaft über den historischen Stoff auch den historischen Charakteren, welche er darstellt, Gedanken leihen dürfe, welche Eigenthum einer weitergereiften Zeit sind, und also der Zeit, welcher die historische Gestalt angehört hat, fremd waren, oder ob das Bewußtsein dieser dichterischen Gestalten nicht weiter reichen dürfe, als das der gleichnamigen historischen Charaktere. Auch nach dieser Seite hin ist die Poesie, namentlich die dramatische Poesie, von der Pflicht der historischen Treue nicht nur frei, sondern die Differenz zwischen dem dichterischen Charakter und dem geschichtlichen gewissermaßen sogar geboten. Während nämlich der epische Dichter ganz aus dem Volksbewußtsein, als solchem, hervorgegangen, und gleichsam der einfache Verkündiger desselben ist, indem er den Sagenkreis noch unvermittelt durch seine Reflexion vor uns ausbreitet, fordern wir vom dramatischen Dichter, daß er uns in seinem Gedicht das Werk eines selbstbewußten Schaffens zeige, worin sich zugleich die Virtuosität eines Künstlers in der Bewältigung und Gestaltung seines Stoffes ankündige. Das Epos ist um so größer und bedeutender, je mehr sich in dem einfachen dichterischen Ausdruck der Weltzustand abspiegelt, welchen es darstellt, je mehr das Bewußtsein des Dichters mit dem geschilderten Weltzustande zusammenfällt. Im Epos erscheint daher der Dichter mehr als in irgend einer Gattung, nur als Organ des allgemeinen Volksgeistes, indem er, als individueller Künstler, fast ganz hinter sein Gemälde verschwindet. Daher hier das einzelne Individuum als Schöpfer des Werks ganz zurücktritt. Anders verhält sich dies beim Drama, derjenigen Gattung der Poesie, welche den entwickelten politischen Zuständen und der aus dem Mythischen herausgetretenen historischen Welt angehört. Das Epos, wo es in seiner Ursprünglichkeit und in seiner reinen Gestalt auftritt, gehört dagegen einem

sagenhaften Zeitalter und unentwickelten politischen Zuständen an, in welchen das Recht allein noch von der Kraft und dem Heldenmuth des Einzelnen vertreten wird. Dies bedingt auch die ganz verschiedene Forderung an den dramatischen Dichter. Er ist nicht, wie der Epiker, nur das Organ des allgemeinen Weltzustandes, sondern der selbstbewußte Schöpfer einer idealen Welt, welche sich mit voller Klarheit der Wirklichkeit gegenüber stellt. Daraus folgt aber, daß das Werk des dramatischen Dichters, er mag einen historischen Stoff, gleichviel welcher Zeit, behandeln, immer der Ausdruck des selbstbewußten Schaffens, und also zugleich der eigenen Bildung und Kunst des Dichters sein werde. Da das historische Drama sich nicht, wie das Epos, wo dasselbe als der naturgemäße ideale Ausdruck eines mythisch heroischen Weltzustandes auftritt, aus dem Volksbewußtsein unmittelbar heraushebt, also mit demselben nicht zusammenfällt, sondern wesentlich das Produkt der beiden Faktoren ist, nämlich der Genialität und Bildung des einzelnen Dichters und des Kulturzustandes eines bestimmten Volkes, so wird der dramatische Dichter auch dem historischen Stoffe die Farbe seiner Bildung und der Weltanschauung seiner Zeit geben. Wenn schon, nach Rankes glücklichem Ausdruck, die Historie, so wie sie in das Gedächtniß der Menschen übergeht, allemal das Gebiet der Mythologie berührt, indem die Persönlichkeiten schroffer und stärker, die Begebenheiten bezeichnender ausgebildet, die Nebenumstände und mitwirkenden Ursachen aber vergessen werden, so ist dies noch viel mehr der Fall, wenn uns die Geschichte durch das Medium des Dichters übergeben wird. Wir gewinnen durch ihn die Geschichte und ihre Individualitäten gleichsam in einer zweimaligen Verklärung des unmittelbaren Faktums, d. h. des in Zeit und Raum eingetretenen Ereignisses. Die erste Verklärung dieses Stoffes ist die Ueberlieferung und die Bearbeitung desselben durch die Hand des Historikers, der schon die nur stoffartigen groben Elemente auf dem Boden zurückgelassen und un-

serer Anschauung ein Bild der zeitlichen Begebenheiten gegeben hat; die zweite Verklärung dieses Stoffes ist die des dramatischen Dichters, welcher uns den Geist der geschichtlichen Wirklichkeit in idealer Form darstellt, befruchtet durch seine dichterische Anschauung und durch die Virtuosität seiner Gestaltungsfähigkeit. Der Historiker verhält sich zu seinem geschichtlichen Stoffe etwa wie die Stufe der Verinnerlichung des sinnlich Angeschauten zur Stufe der sinnlichen Anschauung, also wie das dem Innern übergebene Bild zur wirklichen Anschauung, der Dichter verhält sich dagegen zum geschichtlichen Stoff wie die mit Freiheit die Fülle der Bilder zu einem Ganzen verknüpfende Einbildungskraft zur unmittelbaren Anschauung. Die erstere könnte ihre Thätigkeit nicht üben, ohne daß die Anschauung vorhergegangen wäre, eben so wenig als der dramatische Dichter den geschichtlichen Stoff zur Idealität gestalten könnte, ohne den Vorhergang des wirklichen Faktums. Die Bildung des dramatischen Dichters, die Hoheit seines Denkens und Empfindens, wird daher immer auch die geschichtlichen Gestalten seiner dramatischen Dichtungen durchdringen. Und dies bestätigt auch die ganze Geschichte der dramatischen Poesie. Athmen denn die Gestalten der griechischen Tragödie, obwohl dem mythisch-heroischen Zeitalter angehörend, nicht den Geist des Perikleischen Zeitalters; ist der Inhalt ihrer Reden, ihre ganze Anschauung, nicht der Ausdruck einer unendlich gereifteren politischen Bildung, als das Zeitalter, in welches sie die Sage setzt; ja sind sie überhaupt ohne die Bildung des atheniensischen Staates erklärlich, ist die Kultur Athens nicht der mütterliche Schooß, der sie trägt; verläugnet sich diese auch nur einen Augenblick? Eine griechische Tragödie versetzt uns daher nicht eigentlich in den Geist des heroischen Zeitalters, dem ihre Helden angehören; dies thut aber das homerische Epos, woraus uns die Luft jenes Zeitalters, seine ganze Denk- und Anschauungsweise entgegenströmt. Die griechische Tragödie dagegen stellt uns theils Kollisionen und Kämpfe dar, welche erst

in einem entwickelten politischen Zustande möglich sind, theils sittliche Ideen überhaupt, worüber das Zeitalter des Dichters selbst erst ein Bewußtsein gewonnen hat. Kein Drama verzichtet deshalb vielleicht so entschieden darauf, die Illusion der Wirklichkeit, welche es darstellt, in dem Zuschauer zu erwecken, als das griechische, denn es kündigt sich von Hause aus als eine durchaus ideale Schöpfung des Dichters an. Das moderne Drama zeigt uns in seinen herrlichsten Werken oft die Umwandlung historischer Gestalten in die nationale Bestimmtheit des Dichters. Nirgends erscheint dies schlagender, als bei den Spanischen Dramatikern. Denn bei ihnen werden alle Völker und alle Zeitalter in den Schmelztiegel der Spanischen Denk- und Anschauungsweise geworfen, um als Spanier daraus hervorzugehn. Hier sind die historischen Individualitäten zu bloßen Namen herabgesunken, mit welchen sich das bestimmte Bild der geschichtlichen Gestalt gar nicht mehr verbindet. Ja, sie dienen vielmehr alle nur der Versinnlichung der immer wiederkehrenden Principien und Kollisionen, welche dem spanischen Boden ausschließlich angehören. Aber auch der universellste Dichter, Shakespeare schmilzt nicht selten die Gestalten und Verhältnisse der antiken Welt in Gestalten und Verhältnisse der englischen Nationalität um. Göthe geht sogar soweit zu behaupten: „Shakespeares Römer sind lauter eingefleischte Engländer;“ er setzt jedoch hinzu: „aber freilich Menschen sind es, Menschen von Grund aus, und denen paßt wohl auch die römische Toga.“ Nirgends wird sich, auch bei dem größten Dichter, die Bildung seiner Zeit und seines Volkes verläugnen. Jede historische Gestalt wird vielmehr stets von diesen Elementen gefärbt sein. Ist der Wallenstein Schillers etwa nicht tiefer, als der historische Wallenstein, spiegelt er nicht etwa die philosophische Bildung Schillers und die Hoheit seiner Weltanschauung ab, obgleich er auch die geistige Substanz des historischen Helden zurückstrahlt? In jedem Drama wird uns also, und dies liegt, wie wir gezeigt, in seiner Natur,

die Darstellung geschichtlicher Individualitäten stets die Geistesstufe und Bildung des Dichters und seines Zeitalters verrathen, und den historischen Gestalten ein tieferes Bewußtsein leihen, als sie selbst gehabt haben und haben konnten. Weit entfernt dies als einen Mangel des historischen Dramas anzusehn, erscheint es vielmehr als eine der dramatischen Poesie immanente Bestimmung, welche sich darum auch bei allen und zwar den größten Dichtern wiederholt.

Ist deshalb aber jede Aeußerung einer höhern Stufe des Geistes oder eines entwickelteren politischen Principes einem dramatischen Helden der Geschichte in den Mund zu legen? Giebt es hier gar keine Gränze für den Dichter? Kann die Gegenwart mit der geschichtlichen Vergangenheit ohne Weiteres so verbunden werden, daß man den historischen Helden eines früheren Zeitalters zum Verkünder der Geistesinteressen der Gegenwart und zu einem Träger von Principien und Gegensätzen macht, von welchen das Zeitalter, welchem die historischen Gestalten des Dramas angehören, durchaus *unterschieden* ist? Auch diese Frage kann nur aus dem Gesichtspunkt der künstlerischen Komposition beantwortet werden. Sobald wir Gedanken aus dem Munde einer historischen Person im Drama vernehmen, welche nicht organisch aus der Grundanschauung derselben erwachsen, sondern ihr von dem Dichter *geliehen* sind, sobald sich also die dramatische Gestalt durch irgend eine Wendung nur als das Sprachrohr des Dichters ankündigt, durch welches uns derselbe seine Vorstellungen vernehmbar macht, müssen wir entschieden jede derartige Wendung, welche dem Bewußtsein der dargestellten historischen Person fremd ist, als *unkünstlerisch* verwerfen. Vermag dagegen der Dichter auch ein tieferes Princip, eine idealere Weltanschauung der geschichtlichen Person so einzuimpfen, daß wir sie als deren eigenen Herzschlag vernehmen, so ist auch der Dichter, nach dem von uns entwickelten Gesetze, durchaus berechtigt seine historischen Gestalten über die Stufe des

geschichtlichen Geistes zu erheben, welcher sie in der Geschichte angehören, besonders aber das von den geschichtlichen Helden halb mit klarem Bewußtsein, halb wie durch Naturnothwendigkeit vollbrachte Handeln in ein durchaus selbstbewußtes, bis zu den letzten Quellen der Entschlüsse uns zurückführendes Handeln zu verwandeln. Nach dieser Seite soll die poetische Gestalt immer die historische überbieten; denn der Dichter hat die Macht uns in dem Gemüth seines Helden die zartesten Nerven zu zeigen, aus denen die ganze Lebensbewegung desselben für uns klar wird. Hier hat er nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht, mehr zu geben, als die Geschichte, weil er uns den ganzen Menschen aus einem Stücke darstellen und das in der Geschichte theils durch die Breite zeitlicher Entwicklung getrübte, theils durch das von Zufälligkeiten und bedeutungslosem Beiwerk durchbrochene Substanzielle der Individualität zusammenfassen uud als ein organisches Leben vor uns werden lassen kann.*)

Die wichtige, an das Vorige sich unmittelbar knüpfende Frage, ob sich die modernen Gedanken, welche die neueste Zeit bewegen, mit dem historischen Charakter der Personen einer früheren Zeit vertragen und ob sich der Dichter diese Freiheit erlauben dürfe, eine Frage, welche in neuester Zeit eine besondere Wichtigkeit erhalten hat, ist von A. Stahr (Oldenburgische Theaterschau I. S. 255) dahin beantwortet worden: daß er sagt: „Ob er darf! er muß!" und zwar weil kein Dichter vollständig aus sich und seiner Zeit herauskomme. Nach dieser Auffassung erscheint dies

---

*) Darauf muß der Sinn der Forderung zurückgeführt werden, daß der Dichter, ohne die historische Treue im höhern Sinn zu verletzen, seine Figuren zu ihrer wesentlichen Existenz erheben müsse; wie dies unter Andern Stahr in der Oldenburgischen Theaterschau (S. 253) bei Gelegenheit seiner Kritik von Mosens: Sohn des Fürsten, ausgesprochen hat. In dem von uns Gesagten liegt auch die eigentliche und einzige Verklärung der historischen Wirklichkeit, denn die ächte Poesie schaut die Geschichte immer im Lichte einer höhern Weltordnung, gleichsam sub specie aeterni an.

Recht jedoch nur als ein nothwendiges Uebel, als eine Nothwendigkeit, in der sich die Schranke des Dichters kund thut, nicht als eine durch das Gesetz der Kunst gebotene Nothwendigkeit. Nur weil der Dichter den Geist seiner Zeit nicht vollständig verläugnen kann, muß ihm also das Recht zugestanden werden, die bewegenden Gedanken der Gegenwart zur Seele der Charaktere aus einer früheren Zeit zu machen. Daraus würde aber immer folgen, daß es das Ziel des Dichters sein müsse, diese Schranke, so viel als möglich, zu durchbrechen und das gedachte Recht, die Gedanken der Gegenwart auch auf die Individuen vergangener Zustände zu übertragen, immer mehr einzuschränken. Die absolute Lösung dieser Kontroverse, glauben wir, liegt allein in der Forderung, den Geist der Vergangenheit früherer historischer Zustände und der Individuen, welche sie vertraten, im Lichte der Gegenwart, d. h. von dem Höhenpunkte der gegenwärtigen Weltanschauung aus darzustellen, so daß durch die ganze dramatische Bewegung, nicht nur durch die den Einzelnen in den Mund gelegten Reden der weitergereifte Geist, die Tiefe des dichterischen Bewußtseins resultirt. Der Dichter wird also stets fehlen, sobald er einer einzelnen historischen Gestalt Gedanken und Empfindungen eingiebt, welche mit dem Gesammtzustande, der Gesammtbildung, kurz mit der Stufe der Weltgeschichte, der die Individuen angehören, in Widerspruch stehn. Dadurch würde das Gesetz der künstlerischen Einheit entschieden verletzt werden. Auch hier ist nicht die Treue gegen die Geschichte, sondern die Treue gegen die poetische Einheit das Bindende. Erweckt uns nun die ganze Erscheinung der Individuen, selbst bis auf ihr Kostüm, auf den Rahmen der Oertlichkeit, in welchem sie auftreten, die Hindeutung auf die gesellschaftlichen und politischen Zustände, denen dieselben angehören, die Anschauung einer in sich geschlossenen Welt, in welcher die einzelnen Lebensäußerungen alle durch einen gemeinsamen Geist mit einander innerlich verbunden sind, so er=

scheinen Gedanken eines andern Zeitalters, wenn auch noch so warm und poetisch ausgesprochen, in dem Munde der historischen Gestalten, wie ein Riß in dem Gemälde. Wir werden aus der eigentlich poetischen Illusion heraus versetzt, indem plötzlich die Subjektivität des Dichters vor uns steht. Dies wird aber um so mehr der Fall sein, je mehr die fremden eingestreuten Gedanken politischer Natur sind, weil hier die Absicht einer bestimmten, außerkünstlerischen Wirkung um so greller hervortritt. Drängt sich uns dies Gefühl aber auf, so ist auch in die poetische Illusion ein unheilbarer Bruch getreten.

Es kann aber dem dramatischen Dichter gewiß nicht versagt sein, als ein Sohn seiner Zeit auch auf die Entwicklung seiner Zeit durch die Kunst einzuwirken, aber er hat dies eben als Künstler zu vollbringen, d. h. absichtslos, indem seine politischen Gedanken mit der poetischen Entwicklung so verwebt und verwachsen erscheinen sollen, daß man nicht einzelne Stellen beliebig ablösen kann. Das Kriterium möchte hier wohl dies sein, ob die Gedanken, denen eine politische Tendenz, also das Streben der direkten Einwirkung auf das politische Bewußtsein der Zeitgenossen des Dichters beiwohnt, so mit der Individualität der einzelnen Personen und mit dem ganzen Drama verarbeitet sind, daß sie auch, selbst unabhängig von dieser Zeitbeziehung, an und für sich im Zusammenhange des poetischen Werkes bedeutungsvoll und charakteristisch erscheinen, ob man also zu ihrem Verständniß nicht erst der Einsicht in die politischen Zustände der Gegenwart bedarf. Ein Beispiel mag dies erläutern. Aeschylus hat bekanntlich in seinen Eumeniden auf eine sehr bestimmte Weise für die Aufrechterhaltung der alten Macht des Areopags Partei ergriffen. Mögen wir nun zur Zeit der ersten Aufführung der Eumeniden den Areopag bereits durch Ephialtes Vorschlag in seiner Macht als gebrochen annehmen, oder nicht, so verfolgt doch der konservative Aeschylus, der Gegner der demokratischen Bewegung,

den Zweck, den Athenern die Wichtigkeit und Hoheit dieses ehrwürdigen Instituts an das Herz zu legen; mit einem Wort, Aeschylus verfolgt in seinen Eumeniden auch einen politischen, ganz in die Kämpfe der Gegenwart eingreifenden Zweck. Aber darin liegt die poetische Rechtfertigung, daß dieser Gedanke durchaus nicht als ein plötzlich aus dem Rahmen herausspringender auf uns eindringt, sondern daß derselbe mit der ganzen mythischen Begründung des Areopags verwachsen ist. Wir bedürfen, um diese Verherrlichung des auf religiösen Grund und Boden wurzelnden Instituts in dem Dichterwerke zu verstehn, durchaus nicht der Kenntnisse des esoterischen Zweckes, welchen der Dichter außerdem dabei verfolgte. Die den Areopag betreffenden Stellen ragen allerdings aus der mythischen Zeit in die historische Zeit des Dichters hinein, aber sie haben doch immer ihre Wurzel auch in der ersteren, sie sind keine in der Luft schwebenden Phrasen, aus denen der politische Bekämpfer der demokratischen Bewegung vorlaut hervorblickte. Wie manche Stellen in Sophocles, z. B. im Oedipes auf Kolonos haben noch einen esoterischen politischen Sinn für den Athener der damaligen Zeit gehabt, wie manche Hindeutung auf politische Verhältnisse seiner Zeit sind in den Tragödien des Sophocles verborgen, aber sie haben alle auch einen rein poetischen Kern, einen von jeder Zeittendenz zugleich unabhängigen, aus der Komposition des Ganzen, wie der einzelnen Gestalt vollkommen erklärlichen Sinn, und darin liegt ihre künstlerische Berechtigung, auch noch in die Gegenwart hinübergreifen zu können.

Nachdem wir aus der Aufgabe des Dichters diese Kontroverse gelöst haben, bleibt uns noch übrig, die höchste Aufgabe des historischen Dramas aus den Forderungen des gegenwärtigen Geistes und aus dem Begriffe der dramatischen Poesie selbst abzuleiten. Wir haben die Autonomie der Poesie an die Spitze unsrer Untersuchung gestellt, das Bewußtsein darüber bei Aristoteles, wie in den großen Dichtern der neuern

Zeit nachgewiesen und die Folgerungen daraus für das Verhältniß der Poesie zur Geschichte abgeleitet. Mit der philosophischen Erkenntniß der im Leben der Menschheit, also der gesammten geschichtlichen Bewegung immanenten Vernunft, sind sich die Poesie und die Geschichte insofern viel näher gerückt, als sie als Zweige eines und desselbigen Geistes anerkannt worden sind. Bei Aristoteles liegt der Vergleichung der Poesie mit der Geschichte noch die Vorstellung zum Grunde, daß letztere uns nur das Gerüst der wirklichen Verhältnisse, nur die Fakta, nicht den Geist gebe, der diese Fakta hervorgebracht hat. Ihm ist die Geschichte offenbar noch ein Konvolut von Thatsachen, welche in Zeit und Raum nacheinander aufgetreten sind, nicht aber eine Darstellung der sich entwickelnden Vernunft. Von diesem Standpunkte aus war es völlig konsequent die Kategorien des Allgemeinen und des Besondern an die Poesie und Geschichte zu vertheilen. Sobald die letztere nur als ein Nacheinander von Einzelnheiten betrachtet wird, bleibt der Poesie nothwendig die Bedeutung, das Allgemeine zu vertreten und gewissermaßen der Geschichte erst den Geist zu verleihen. Mit dem Durchbruch der Erkenntniß, daß das gesammte natürliche und Geistesleben, Natur und Geschichte, nur verschiedene Formen ein und derselbigen Vernunft sind, daß die Gottheit nicht nur ein über den geschichtlichen Ereignissen schwebendes Wesen ist, sondern selbst als der gestaltende Werkmeister der Geschichte aufgefaßt werden müsse, wurde die letztere als der höchste Ausdruck der göttlichen Vernunft erkannt. Damit mußte ein solcher Gegensatz der Poesie und Geschichte, wie ihn Aristoteles bezeichnet hatte, verschwinden. Je mehr die Immanenz der Gottheit in der Geschichte festgehalten und nachgewiesen wurde, desto vernünftiger erschien die Geschichte, desto weniger konnte man also auch daran denken, durch irgend eine Komposition über die Geschichte, als Ausdruck der sich entwickelnden Vernunft, hinauszugehn. Mit dieser Erkenntniß tritt erst die höchste Aufgabe der dramatischen

Poesie, den Geist der Geschichte abzuspiegeln, ihn, befreit von allem zufälligen Beiwerk, in seiner ganzen substantiellen Bedeutung vor uns werden zu lassen, in ihr volles Recht. Von diesem Standpunkt aus wäre es ein Wahn, wenn der Dichter glauben wollte Geistigeres geben zu können, als die geschichtliche Bewegung, tiefer zu sein, als der Geist der Geschichte, mit durchdringenderen Tönen, in gewaltigeren Zügen die Leidenschaften darstellen, die Gegensätze vollständiger sich aufreiben lassen zu können, als dies die geschichtliche Bewegung thut.

Daß man nun in neuerer Zeit immer mehr zu der Forderung hingedrängt hat, der dramatische Dichter müsse seine höchste Aufgabe darin setzen, den Prozeß der Geschichte nachzudichten und sie in ihrer, von keiner Zufälligkeit gehemmten freien Entwicklung darzustellen, hat seinen letzten Grund allein in der Erkenntniß, welche man über das Wesen der Geschichte, als Manifestation des absoluten Geistes, gewonnen hat. Sobald man erkennt, daß sich der absolute Geist in dem Prozeß der Geschichte selbst zur Entfaltung seiner Wesenheit treibt, daß er sich durch die geschichtliche Entwicklung selbst hervorbringt und also zu dem mit Freiheit macht, was er seinem Wesen nach ist, so folgt daraus von selbst, daß man auch dem Dichter keine höhere Aufgabe stellen könne, als diesen Prozeß der Geschichte nachzudichten. Der also begriffenen geschichtlichen Bewegung gegenüber vermag der dramatische Dichter nur, sich zur Höhe derselben zu erheben und sie, nach Ablösung aller zeitlichen Schlacken, in ihrer vollen Reinheit und Wahrheit hinzustellen. Wird die in Zeit und Raum fallende geschichtliche Bewegung als eine zum Wesen Gottes absolut gehörende begriffen, also nicht als eine solche, die zwar die Leitung einer Vorsehung bekunde, deren letzte Pläne und Zwecke uns jedoch unerforschlich seien, sondern als die Selbstoffenbarung des absoluten Geistes, so wird auch niemals ein dramatischer Dichter den Geist der Geschichte überhoben, den Prozeß derselben tiefer darstellen können, als es das geschichtliche Leben selbst gethan hat. Die Forderung der ge-

schichtlichen Treue an den Dichter muß daher auf diesem höchsten Standpunkt dahin festgestellt werden, daß der dramatische Dichter durch die treue Darlegung des geschichtlichen Geistes, durch die reine Wiederspiegelung der geschichtlichen Bewegung, ohne subjektive Zuthaten, den Prozeß des göttlichen Geistes am reinsten vor uns auslege. Also auch hier, wo wir den höchsten Begriff der Geschichte, als Entwicklung ihrer selbst, als alles Seyns und aller Wahrheit sich bewußtwerdenden Vernunft, festgestellt haben, ist die Thätigkeit des dramatischen Dichters nimmermehr durch die historische Treue, mithin durch ein ihr fremdes Gesetz, gebunden, sondern seine Aufgabe ist nur als eine mit dem Wesen der Geschichte innig zusammenhängende begriffen worden. Die geschichtliche und die dramatische Bewegung erscheinen von diesem Höhepunkte aus nur als zwei Seiten ein und desselben Geistes, welcher sich in der Geschichte im Element des Realen, in der dramatischen Poesie im Element des Idealen darstellt. So wie nun diejenige Naturforschung, welche uns nicht das Gesetz der Natur in ihrem inneren Zusammenhange darlegt, sondern entweder in der rohen, unbewältigten Empirie stecken bleibt, oder mit Verletzung der Erfahrung nur aprioristisch die Natur konstruirt, sich nicht zum wahren Leben der Natur erhebt, sondern hinter der bewußtlos wirkenden Vernunft in der Natur zurückbleibt, so gut bleibt auch das historische Drama, das nicht den Geist der Geschichte, das immanente Gesetz ihrer in der Auflösung aller Abstraktionen sich bethätigende Bewegung offenbart, hinter der Wirklichkeit der Geschichte zurück.

Ist die Geschichte der Gottheit lebendiges Kleid, gewirkt durch das stätige Ineinandergreifen der Momente der Freiheit und Nothwendigkeit, so ist sie auch der absolute Prozeß der Vernunft selbst. Ueber diesen kann kein Dichter hinausgreifen; er kann ihn nur nachdichten, d. h. im Element des Idealen die Wirklichkeit der Geschichtsbewegung abspiegeln.

Der dramatische Dichter kann nun nach zwei Seiten hin hinter der Wahrheit des geschichtlichen Prozesses zurückbleiben, indem er entweder nur ein Konterfei der Wirklichkelt giebt, und sie uns mit Haut und Haar zeigt, oder indem er spiritualistisch den eignen Geist für den Geist der Geschichte giebt und denselben verflüchtigt. Im ersten Falle bietet er uns ein Leben, was von der Schwere der Materie erdrückt wird, das also seinen Stoff nicht genug vergeistigt hat. Hier hat der Dichter also die groben Thatsachen nicht durch das Feuer der Idealität zu schmelzen und sie in Formen und Zeichen des Geistes umzubilden vermocht. Der Dichter dieser Richtung giebt also den Geist der Geschichte darum nicht wahrhaft wieder, weil er die Härte der Schale nicht durchbrechen und den Kern rein an das Licht stellen kann. Dieser Prozeß beruht aber darauf, daß er alles das, was uns die Wirklichkeit noch als eine zufällige Aufeinanderfolge von Thatsachen und als eine Breite von sinnlichen Erscheinungen darstellt, zum Ausdruck des Geistes reinige, also das geistige Band, welches sich zwar der unmittelbaren Anschauung entzieht, das aber doch in Wahrheit die Erscheinungen zusammenhält, mit voller Klarheit heraushebe. Indem der Dichter allen Einzelnheiten der Geschichte den Charakter der Aeußerlichkeit nimmt, und sie verinnerlicht, d. h. sie zu wirklichen, mitwirkenden Momenten der geschichtlichen Bewegung macht, so läutert er dadurch den geschichtlichen Stoff zum wirklichen Abbilde der geistigen Substanz der Geschichte. Daß aber die wirkliche geschichtliche Bewegung noch einer Verklärung, nach der von uns angegebenen Seite, bedarf, liegt darin, weil in ihr der Geist noch eine Naturseite hat, also mit dem Elemente der Zufälligkeit und Aeußerlichkeit noch verbunden ist. Weil die Erscheinungen in dem geschichtlichen Prozeß die Bewegung und Entwicklung der Vernunft noch nicht rein zurückstrahlen, so sind sie auch einer Verklärung fähig, welche die der Naturseite des Geistes noch angehörenden Elemente auflöst und damit den Schein der Zu-

fälligkeit und Aeußerlichkeit zum Ausdruck der Nothwendigkeit und Innerlichkeit des Geistes aufhebt.

Den Gegensatz zu dieser Richtung bildet diejenige, wo der dramatische Dichter die Geschichte ihrer markigen Kraft, ihrer überzeugenden Realität beraubt und sie zu einer spiritualistischen Bewegung verflüchtigt. Eine solche dramatische Poesie kann die Massen nicht ergreifen, weil sie hinter der Macht des geschichtlichen Prozesses, hinter seiner bewältigenden Wahrheit zurückbleibt. Die Farben erscheinen hier verblaßt, die Gestalten zu abstrakt, indem ihnen der Dichter an der Stelle ihres geschichtlichen Fleisches und Blutes nur einen ätherischen Leib gegeben hat. Solch Drama bleibt aus dem entgegengesetzten Grunde hinter dem geschichtlichen Prozesse zurück, weil es der Realität desselben verlustig geht, indem es über der Idealität die Wahrheit der Wirklichkeit einbüßt. Beide Richtungen sind gleich einseitige Behandlungen des historischen Stoffs, welche eben deswegen auch den Geist der Geschichte nicht wahrhaft abspiegeln. Denn wenn es der ersteren auch nicht an Realität und Lebendigkeit fehlt, so verhüllt doch die Fülle der Fakta die Anschauung des einfachen Gesetzes des Geistes. Die entgegengesetzte Richtung giebt uns dagegen, weil sie zu wenig Nerven und Sehnen der wirklichen Geschichte hat, wieder nicht die volle Illusion des geschichtlichen Prozesses; wir finden uns, solcher Dichtung gegenüber, in einer Region, wo die Realität des Lebens zur Schattengestalt geworden ist.

Somit ergiebt sich aus unserer Entwicklung, als die höchste Aufgabe des historischen Dramas, die entgegengesetzten Richtungen zu Momenten der künstlerischen Darstellung zu vereinigen. Erst dadurch wird das historische Drama das wirklich ideale Bild des Prozesses sein, denn es wird mit der Fülle des Lebens, mit dem Reichthum der wirklichen Geschichte wetteifern, und dennoch alles nur Stoffartige, nur der zeitlichen Erscheinung Angehörende, überwunden haben. Das ächte historische Drama ist da-

her ein reines Abbild des Weltgeistes in seiner unerbittlichen, alle Einseitigkeiten richtenden Dialektik, welches uns den in der wirklichen Bewegung noch vielfach zersplitterten, von Zufälligkeiten durchzogenen Geist des historischen Prozesses rein heraushebt, ohne die Kraft des wirklichen Lebens und die scharfe Unterschiedenheit der wirklichen Persönlichkeiten darüber einzubüßen. Ein solches Drama hat wahrhaft die zeitliche Hülle der geschichtlichen Idee durchbrochen und die Substanz derselben im Geiste wiedergeboren, und der Dichter desselben ist der wahre Ausleger und Verkünder der göttlichen, ganz in die Wirklichkeit eingedrungenen Vernunft. *)

*) Etwas Aehnliches hat offenbar Mosen vorgeschwebt, wenn er in der Vorrede zu Stahr's Oldenburgischer Theaterschau sagt, daß, obgleich auch bei Schiller und Göthe schon der heilige Geist der Geschichte wehe, so erscheine derselbe doch noch außerhalb des wirklichen Lebens — in der Transcendenz, so daß sie entweder eine bereits vorhandene, oder selbstgeschaffene Mythe zur Trägerin ihrer Ideale machen mußten, wie Schiller im Wilhelm Tell, Jungfrau von Orleans, Braut von Messina, oder Göthe im Faust und Iphigenia — oder einen geschichtlichen Stoff selbst mythisch behandelten, wie Schiller im Don Karlos, Maria Stuart, Wallenstein, oder wie Göthe einen Abschnitt der niederländischen Geschichte im Egmont. Wenn Mosen hier den Egmont nennt, so hat er in dem Sinne Recht, weil hier der geschichtliche Geist nicht in seiner vollen Größe behandelt worden ist, weil das Ideal der Freiheit dem Helden nur in Gestalt eines Traumbildes aufgeht. Der Mangel besteht also nicht etwa in der Verletzung der historischen Treue, sondern darin, in der poetischen Darstellung hinter der Macht der geschichtlichen Bewegung zurückgeblieben zu sein, der Energie der Wirklichkeit den Vorrang gelassen zu haben. Göthe hat im Egmont den historischen Stoff ganz seinem Genius assimilirt, wodurch wir freilich auf der andern Seite die Gestalt Klärchens und ihr tragisches Geschick gewonnen haben. Der hinreißenden Darstellung eines durch ihre Liebe zum Leben, wie zum Tode geweihten Mädchens ist die Geschichte geopfert worden. Es ist höchst bedeutsam, daß das geschichtliche Bewußtsein der jungen, vom kirchlichen und politischen Despotismus sich losringenden Freiheit in der Gestalt des hinreißenden Pathos auftritt, welches dem für den Geliebten, zitternden Klärchen geliehen ist. Der geschichtliche Geist hat sich zu diesem zarten Organ flüchten müssen, um nicht ganz verstummen zu dürfen.

Der Begriff des Dämonischen in besonderer Beziehung auf die dramatische Poesie.

Inhalt.

Allgemeinste Begriffsbestimmung des Dämonischen. — Jedes den Menschen ausschließlich beherrschende Pathos ist eine dämonische Gewalt. — Das Dämonische erscheint in der Form der Nothwendigkeit und schließt streng genommen die Kollision aus. — Die geheimnißvolle Macht des Dämonischen. — Das Dämonische im engern Sinn und in seiner eigentlichen Bedeutung. — Das Dämonische in der Geschichte. — Das Dämonische entfesselt zerstörende Kräfte. — Das Verhältniß der moralischen Kollision zum Dämonischen. — Die Antinomie der Freiheit und Unfreiheit, der Zurechnung und Nichtzurechnung im Dämonischen. — Die poetische Berechtigung des Dämonischen. — Unterschied des Dämonischen vom Diabolischen.

Göthe nennt einmal in den Eckermannschen Gesprächen das Wesen des Dämonischen, worauf er sehr gern zurückkommt, dasjenige, „was durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösen ist." Mit dieser Definition ist ein Wink gegeben, der zu weiterer Entwicklung zu führen wohl geeignet ist. Das Dämonische zeigt sich, und dies möchte wohl seine allgemeinste und darum noch abstrakteste Bestimmung sein, überall, wo sich eine, über den Verstand hinausgehende und aller Berechnung sich entziehende Gewalt des Menschen bemächtigt, wo also der Mensch, nur scheinbar frei, im Dienste einer Macht steht, welche sich ihn zum Werkzeuge gemacht hat, während er selbst sich aus sich zu bestimmen wähnt. Das erste und wesentlichste Kriterium des Dämonischen ist es also, daß es als eine den Menschen beherrschende Macht erscheint, die nicht als seine eigne Gemüthsbestimmtheit gewußt wird. Das Dämonische ist mithin in seiner ursprünglichen Gestalt der Ausdruck menschlicher Leidenschaft

in einer vom Individuum noch unterschiedenen Form. Das Dämonische vereinigt daher die Momente des Menschlichen und Uebermenschlichen; denn es bezeichnet die den Menschen bewältigende Leidenschaft in der Gestalt einer übermenschlichen Gewalt, gegen die er nichts vermag. Das Dämonische zeigt uns den Menschen gewissermaßen gespalten in ein doppeltes Wesen; deren eines der natürliche Mensch, deren anderes der Dämon ist, welcher den ersteren beherrscht. Im weiteren Sinn kann man aber jedes das Individuum beherrschende Pathos eine dämonische Macht nennen, weil der Mensch dabei immer an eine höhere Gewalt hingegeben ist. Wenn also Ideen und Empfindungen mit solcher Stärke den Menschen ergreifen, daß er völlig in ihrem Dienste handelt, sich ihnen auf Leben und Tod ergiebt, so spricht sich in einem solchen Menschen etwas Dämonisches aus. Jedes den Menschen ausschließlich beherrschende Pathos, mit welchem derselbe einer Welt Trotz bietet, ist eine dämonisch wirkende Gewalt, denn wir erkennen darin eine Macht, die den Menschen hat, und welche nicht er in seiner Gewalt hat. In dieser Rücksicht sind Antigone und Elektra nicht weniger dämonisch als Julia. Alle Drei, wenn auch mit ganz verschiedenem Inhalt erfüllt, sind einer einzigen Gewalt unterthan, die sie gleichsam zu Organen für sich geformt hat, aus denen nur diese einzige Empfindung heraustönt. Antigone fühlt die Liebe zum Bruder und die Pflicht der Pietät gegen denselben so sehr als ein göttliches Gesetz in sich, daß sie dadurch stark ist allem menschlichen Verbote zu trotzen. Julia kennt nur die eine Macht der Liebe, welche in ihr über jede andere Rücksicht, jedes andere Gesetz triumphirt. Beide können nicht anders, als sie thun; es spricht aus ihnen ein Dämon, eine zweite aus den Menschen heraustönende Stimme, der sie folgen müssen. Aber wir nennen diese Gestalten darum nicht eigentlich dämonische, weil ihr Pathos durchaus als ihre freie Selbstbestimmung erscheint, nicht als eine, von ihnen unterschiedene, sie gleichsam unfreiwil-

lig fortreißende Gewalt. Das Handeln dieser Individuen hat den Schein völliger Freiheit, während sich dieselbe in Wahrheit zu einer innern unabweisbaren Nothwendigkeit aufhebt. Je mehr sich uns nun Denken, Empfinden und Handeln des Menschen unter der Gestalt einer innern Nothwendigkeit darbieten, welche also die Wahl einer andern Richtung ausschließt, desto entschiedener wird der Mensch unter der Gewalt eines Dämons zu stehn scheinen. In Wahrheit ist dieser Dämon aber die eigne, aus den Tiefen der Seele sich entbindende Kraft, welche den Menschen unterwirft und jede andere Richtung zurückweist.

Wo das Dämonische waltet ist daher die Kollision im Innern schon aufgehoben, denn diese setzt noch den Zwiespalt voraus, und schließt mithin auch die Wahl zwischen verschiedenen, ja entgegengesetzten Richtungen ein. Im Walten des Dämonischen liegt also der Charakter der Naturnothwendigkeit, den es, bei allem Schein der Freiheit, stets zeigt. Wenn also der Gedanke der Pflicht den Menschen gegen die Antriebe der Sinnlichkeit bestimmt, wenn er sich dieses Siegs des Sittengesetzes, wodurch er die Autonomie des sittlichen Geistes bethätigt, bewußt ist, so erkennen wir hierin nichts Dämonisches, weil ihm eben das wesentliche Kriterium desselben mangelt, daß die den Menschen bestimmende Gewalt die Form einer Naturnothwendigkeit angenommen habe. Das Dämonische schließt daher den Kampf der sittlichen Freiheit mit der Naturgewalt aus; denn in diesem erkennen wir überhaupt den Gegensatz von Natur und Geist in uns. Erliegt der Mensch der ersteren, so haben die sinnlichen Antriebe über die sittliche Freiheit gesiegt, im entgegengesetzten Falle hat der Mensch die Macht der von jedem sinnlichen Antriebe freien Selbstbestimmung bethätigt. Wir befinden uns daher auf durchaus rationalem Gebiet; die letzten Quellen des Handelns sind hier keine verborgenen Gewalten, welche sich dem Begriffe entziehn. Sobald aber der, dem Vermögen nach, freie Mensch, in dem also die Möglichkeit der freien

Selbstbestimmung liegt, so sehr von der Gewalt eines Pathos ergriffen ist, daß er uns das Bild einer Naturnothwendigkeit im Gebiete der Freiheit darstellt, worin also die freie Selbstbestimmung gewissermaßen erloschen ist, so haben wir es mit dem Dämonischen im weitesten Sinne zu thun. Alles Dämonische schließt mithin ein Uebermenschliches in sich, denn über die menschliche Natur erhebt sich eine zweite Gewalt, welche die erstere in Fesseln schlägt und dieselbe in ihren Dienst nimmt. So stellt sich das Dämonische in der alten, wie in der modernen Welt dar, und es bildet einen Grundzug aller großen, die Massen beherrschenden und sie fortreißenden Individuen. Denn durch sie spricht gewissermaßen eine unerklärliche, geheimnißvolle Kraft zu uns, von welcher die mit ihr in Berührung gesetzten Menschen elektrisch getroffen werden, indem sie sich einer ihnen unbegreiflichen Gewalt unwillkührlich Preis gegeben fühlen. In diesem Sinne waren Cäsar, Cromwell, Friedrich II. und Napoleon nicht minder dämonisch, als Luther und Mirabeau. In allen diesen entband sich aus dem tiefsten Abgrunde des Geistes gleichsam noch ein zweiter Mensch, der allgewaltige Dämon, der die Gemüther bewältigte, die Geister fortriß und Tausende in willenlose Werkzeuge verwandelie. In allem Dämonischen liegt daher zugleich stets der Begriff einer bis auf einen gewissen Grad bewußtlos wirkenden Macht, welche unter der Gestalt eines aus dem Menschen heraus handelnden Dämons vorgestellt wird. Diese Vorstellung hat aber ihre letzte Wurzel in der Anschauung der unfreiwilligen, übermenschlichen, der Berechnung, wie dem rationalen Maaßstabe sich entziehenden Macht, deren Wirkungen man wohl wahrnimmt, deren letzte Quellen sich aber dem Verstande nicht öffnen. Wer daher das Dämonische wiedergeben will durch die Kunst, sei es durch die Poesie, oder durch die Darstellung, der muß durch Intuition in dies geheimnißvolle Reich hineingreifen, muß dies Uebermenschliche in sich wiedergebären, um es als ein solches wieder auf die Ge-

müther einwirken lassen zu können. Hier aber ist die Schranke der meisten Künstler, eine Schranke, welche selbst höchst begabten, sonst eine schöne Befriedigung gewährenden Künstlernaturen unüberwindlich ist. Das Produciren alles Dämonischen in der Kunst fordert nämlich jene Macht der Phantasie, welche das Uebermenschliche nicht nur auf einen Schlag lebendig anschauen und durchleben, sondern auch durch die Herrschaft über das Material verwirklichen kann. Wir müssen daher dem darstellenden Künstler ebensowohl, wie den dämonischen Menschen in der Wirklichkeit, die ihn unterjochende übermenschliche Gewalt anfühlen, jene Flamme aus ihn herausschlagen sehn, die den natürlichen Menschen verzehrt hat, um dem Dämon Raum zu geben, der nun zündend über die Gemüther dahinfährt. Solch eine Gewalt ist durch keine Lehre mittheilbar, sie ist das Geheimniß der geweihtesten Naturen, deren Wirkungen daher auch durchaus inkommensurabel sind, weil der Maaßstab des Verstandes von ihrer Phantasie unendlich überflügelt wird.

Bis jetzt haben wir aber nur den allgemeinsten und darum noch abstrakten Begriff des Dämonischen berührt. Wir erkannten, daß es sich überall zeige, wo ein Pathos den Menschen ausschließlich beherrsche und ihn zum Handeln treibe, wo sich also der Mensch als Organ höherer Ideen empfinde und wisse, welche in ihm Fleisch und Blut geworden sind. Aber das Dämonische bietet noch eine besondere Seite dar, welche vorzugsweise dem Begriffe unterworfen zu werden verdient. Wir nennen dies das eigentlich Dämonische, das Dämonische par excellence, welches den allgemeinen Begriff desselben, wie wir denselben aufgefaßt hatten, noch wesentlich modificirt. Gehn wir zunächst vom Sprachgebrauch aus, so bezeichnet derselbe mit dem Ausdruck des Dämonischen doch nicht sowohl das sittliche Pathos, das den Menschen ganz zu seinem Organe umformt und die unbedingte Hingebung an eine Idee, selbst wenn diese mit der Stärke einer Naturgewalt auftritt, als

vielmehr das furchtbare Walten der finsteren Mächte, der zerstörenden Kräfte in uns. Nur sehr uneigentlich würde man z. B. die Antigone in der alten Tragödie, oder den standhaften Prinzen in der modernen Tragödie als dämonische Naturen bezeichnen, obgleich beide durch ein ausschließendes Pathos getriebene Menschen sind. Beide können nicht anders handeln, als sie eben handeln, beide erscheinen, die eine als das Organ einer sie unbedingt beherrschenden Pietät, der andere als das Organ der christlichen Glaubensbegeisterung. Wer wird ferner die ganz vom Pathos der Liebe erfüllte Julia, die für alle andern Interessen taub ist, wohl eigentlich dämonisch nennen, und doch ist sie es gewiß in dem Sinne, daß eine höhere Gewalt sie ausschließlich beherrscht? Wohl aber dürfte man sogleich der Zustimmung gewiß sein, wenn man die Phädra als eine dämonische Natur bezeichnet. Hier thut sich also schon für die Vorstellung das κατ᾽ ἐξοχὴν Dämonische auf. Dasselbe gilt von ganzen Zeiten in der Geschichte. Es giebt deren, in welchen vorzugsweise ein dämonisches Walten zu Hause ist, und es sind nicht selten grade diejenigen, welche wir als Wendepunkte und Verkündigung einer neuen mächtigen Entwicklung bezeichnen. Das Zeitalter der Reformation, obwohl die Ideen gewiß hier in den Individuen mit einer über menschliche Berechnung hinausliegenden Gewalt auftreten und die Glaubenshelden erfüllen, werden wir nicht vorzugsweise als dämonisch bezeichnen, wohl aber das Zeitalter der sich auflösenden alten Welt und die Zeiten der germanischen Völkergährung, bis zu ihrer Consolidirung zu festeren Verhältnissen. Das specifisch Dämonische ist daher grade in Zeiten des Untergangs einer Welt vorzugsweise zu Hause. Wenn die Schranken des Herkommens, der Sitte und des Gesetzes einsinken, wenn die bisher leitenden Principien wankend geworden, wenn überhaupt feste Leitsterne des Handelns erloschen sind, da zeigt sich das eigentlich Dämonische. Je mehr in einer Zeitepoche Alles noch die Gestalt eines

Gährungsprozesses hat, in welchem sich das altgewordene gewaltsam auflöst, ohne daß schon die leitenden Ideen einer neuen Epoche das Panier bilden, um welches sich die Geister schaaren, desto ergiebiger ist der Boden für das eigentlich Dämonische. Auf solchem Boden werden die blind waltenden Kräfte frei, die furchtbaren Leidenschaften entbinden sich, die Aussicht auf die Wiedergeburt einer neuen Ordnung der Dinge ist noch von düstern Wolken verhüllt, die Welt scheint den blinden Gewalten Preis gegeben. So ist der Untergang der römischen Welt, so der Gährungsprozeß der furchtbar starken, noch ungebändigten germanischen Völker, so das in das Grab steigende Mittelalter, namentlich die wilden Kämpfe der sich aufreibenden großen Geschlechter dämonischer Natur. Nicht minder ist die Epoche des Schreckenssystems in Frankreich diejenige der französischen Revolution, in welcher das Dämonische vorzugsweise waltet, denn hier entbinden sich grade die zerstörenden Kräfte, die furchtbare Macht der Negation herrscht in dieser Epoche mit der Unerbittlichkeit fanatischer Leidenschaft, welche über jede Berechnung hinaus wirkt. Ueberall tritt uns hier als das Charakteristische, Durchgreifende, die Entfesselung gewaltiger Kräfte hervor, welche sich im Empörungszustande gegen alles, bisher durch Sitte, Herkommen und Gesetz Geschirmte befinden. Wo wir nun die Entfesselung gewaltiger, zerstörender, über jedes Maaß der Berechnung hinausgehender Kräfte erblicken, jenen Empörungszustand gegen Gesetz und Regel, aus dem noch kein festes Ziel der Bewegung auftaucht, da ist die Stätte für das eigentlich Dämonische. Dazu gehört also vorzugsweise die Entfesselung der Kreatürlichkeit, welche uns mit Entsetzen erfüllt, weil wir den Menschen, d. h. ein freies Wesen, Gewalten überantwortet sehn, welche er bändigen soll, die ihn aber beherrschen, ohne daß wir gleichwohl den Menschen den ganzen Umfang dieser Empörung der finstern Mächte sittlich zurechnen können. Das specifisch Dämonische hebt also überall da an, wo

der Mensch bis auf einen gewissen Grad unfreiwillig der Kreatürlichkeit überantwortet erscheint, wo sich dasselbe als eine über alle Reflexion hinausliegende Macht ankündigt, welche selbst außerordentliche Kräfte des Geistes in ihren Dienst genommen hat. Daraus folgt, daß das Dämonische mit der großartigen Sphäre, in der es sich zeigt, und mit den Kräften, über welche es gebietet, wächst. Es ist um so poetischer, je furchtbarer es erscheint, d. h. je großartiger der Schauplatz seiner Wirksamkeit ist und je riesenhafter die Gewalten sind, welche den Menschen treiben. Denn erst dadurch wird es einerseits der spießbürgerlichen Sphäre, andererseits dem Gebiete moralischer Kollision, d. h. dem Kampf zwischen Pflicht und sinnlichem Antrieb entrückt. Sobald wir nämlich den Menschen nur als ein unfreies Geschöpf den sinnlichen Antrieben erliegen sehn gegen das Sittengesetz, so kann uns dies niemals den Eindruck des Dämonischen machen, weil wir in einem solchen Kampfe nur ein schwaches, gegen sein besseres Wissen und Wollen handelndes Wesen erblicken, welches durch den Reiz der sinnlichen Natur seine sittliche Freiheit eingebüßt hat. Die Befriedigung einer gemeinen Leidenschaft kann ebenfalls in der Kunst nicht dämonisch wirken, weil uns das Gefühl der Indignation über die siegende sinnliche Natur des Menschen nie den Eindruck des Furchtbaren macht. Dämonisch ist ferner kein Kampf zwischen dem Sittengesetz und der Noth, zwischen der Pflicht und dem Geschrei des thierischen Menschen, der allerdings auch ein Recht der Befriedigung hat und im Augenblick, wo er aus Noth ein Gesetz verletzt, zwar unser Mitleid über seine Lage in Anspruch nimmt, aber uns doch zugleich die sittliche Schwäche des Menschen zeigt, der das von ihm erkannte Sittengesetz nicht über jeden sinnlichen Antrieb triumphiren zu lassen vermag. Hier ist nichts Dämonisches, denn wir sehn den Menschen nicht als ein Opfer einer über alle Reflexion erhabenen furchtbaren Gewalt seiner Natur an. Das Dämonische wird also um so furchtbarer

wirken und um so mehr jenseits der moralischen Kollision zwischen Pflicht und Sinnlichkeit liegen, je vulkanischer der ganze Boden ist, auf welchem eine solche Gestalt erwächst, je mehr dieselbe mit ihren letzten Wurzeln in den Boden der geschichtlichen Verhältnisse und des gesammten Weltzustandes hineinragt. Die Spitze des Dämonischen erkennen wir daher in derjenigen Individualität, in welcher die zerstörenden Mächte eines Zeitalters gleichsam persönlich geworden sind. In dieser Beziehung erscheint uns Richard III. als die alle andere Individuen an dämonischer Kraft überragende Gestalt, weil sich in ihr die zerstörenden Elemente einer sich auflösenden Welt zusammenfassen und er dadurch, wie wir an einem andern Orte gezeigt haben, *) zu einer Nemesis der Verbrechen wird, bis auch ihn der Geist der Geschichte vernichtet. Je mehr nämlich ein Mensch in seiner zerstörenden Thatkraft mit der Geschichte zusammenhängt und aus dem Geiste derselben erklärlich ist, desto dämonischer wirkt er, weil sein Wirken durch die Elemente des geschichtlichen Geistes um so gebundener erscheint. Und dennoch sinkt der Mensch, weil er nie aufhören kann ein freies Wesen zu sein, niemals zu einem bloßen Werkzeug des allgemeinen Geistes herab, denn er tritt niemals in die Reihe bloßer Naturkräfte. Und darin liegt das Geheimniß der dämonischen Wirkung im engeren Sinne, daß wir ein Geschöpf unseres Gleichen, also ein seinem Begriffe nach freies Wesen, doch wie eine Naturgewalt vor uns wirken sehn. Daß der Mensch zwar nicht aufhört zurechnungsfähig zu sein, aber, trotz dieser nie aufzuhebenden Beschaffenheit, dennoch einer zerstörenden Leidenschaft willenlos unterthan zu sein scheint, darin liegt die furchtbar ergreifende Gewalt des eigentlich Dämonischen. Nur unter dieser Bedingung kann es poetisch werden, und nur, wenn es als ein solches auf uns wirkt, uns durch die Darstellung er-

*) Im ersten Bande des Cyclus dramatischer Charaktere.

schüttern. Denn alles Dämonische dieser Art eröffnet uns einen Abgrund unserer Natur, indem die Leidenschaften, die zerstörenden Kräfte, entfesselt worden sind, kurz die Nachtseite unseres Wesens hervorgekehrt ist, ohne daß doch der Mensch dabei das Bewußtsein seiner Knechtschaft völlig einbüßt. Darum ist auch kein einzelner, den Menschen noch so weit über das Maaß fortreißender Affekt schon dämonischer Natur, er erklärt sich aus dem Zusammentreffen der inneren Spannung und der äußeren Einwirkung; der Mensch ist momentan um seine Freiheit gebracht, indem das Gleichgewicht der Neigungen aufgehoben worden ist. Aber die Rückkehr aus dem Affekt zeigt ihn sich selbst in dem Widerspruch des Affektes, dem er Preis gegeben war mit der Stimme der Vernunft. Das Dämonische beginnt erst da, wo der ganze Mensch in eine Richtung so gebannt ist, daß dagegen jede Reflexion verstummt und jeder Widerstand nur zu neuer Zerstörungswuth anfacht. Da aber alles Dämonische ein sich unablässig erneuernder Widerspruch zwischen der an sich, d. h. dem Vermögen nach, seyenden freien Selbstbestimmung und der unfreiwillig wirkenden und wachsenden Gewalt des Dämons ist, so zerstört sich auch das menschliche Gefäß der dämonischen Gewalten in sich selbst. Wir zittern den dämonischen Gewalten in der Menschenbrust gegenüber, weil wir keinen Maaßstab haben für das Maaß der zerstörenden Kraft selbst, und unsere moralische Indignation weicht dem Schmerze, den Menschen übermenschlichen Gewalten erliegen, ihn gleichsam zur Ohnmacht dagegen verurtheilt zu sehn. Wo wir nur moralische Indignation empfinden, da hat auch die Wirkung des Dämonischen schon aufgehört. Der wahre Maaßstab für die Wirkung des Dämonischen in der Poesie wird daher immer sein, wenn wir die letzten Wurzeln des Menschen, aus welchen sich das Dämonische erhebt, jenseits der moralischen Zurechnung liegend empfinden.

Treten in einem Individuum nur die nackte Selbstsucht, die sinnliche Begierde, die bloße Rachsucht als Motive auf, so liegt

darin an und für sich noch nichts Dämonisches, weil dies alles Faktoren sind, die nur Zeugniß von der sittlichen Schwäche geben. Es muß also zum Begriff des Dämonischen immer noch ein anderes Moment hinzukommen, worin eine gewisse Berechtigung liegt, und welches über den Willen des Individuums hinausliegt. Solche Elemente sind z. B. die körperliche Verwahrlosung, die Mißbildung der sinnlichen Persönlichkeit, verbunden mit glühendem Verlangen nach Liebe. Hier kann der Gedanke der so ungleich vertheilten Güter, welche den einen von den Freuden der Liebe schon an der Schwelle des Jünglingsalters ausschließen, ein Gift im Innern absetzen, aus dem, wenn die Verhältnisse und Konflikte es nähren, sich dämonische Wirkungen erzeugen. Liegt doch selbst in Richard III. die letzte Wurzel seiner dämonischen Natur in dem finstern Groll über seine körperliche Verwahrlosung, die ihn in sich hineintreibt und zu jener Einsamkeit verurtheilt, in der er sich gegen alle zarteren, menschlichen Empfindungen verhärtet. Auch bei Franz Moor ragen die letzten Wurzeln seiner sittlichen Verwahrlosung in seine physische Mißbildung hinein, die ihn, bei der Vergegenwärtigung seines von Schönheit und Jugendkraft strotzenden Bruders, zu den höllischen Argumenten fortreißt, durch welche er nach und nach die heiligsten Bande zerreißt und sich in der Rechtfertigung seiner Bosheit gewissermaßen übertäubt. Hier finden wir dämonische Elemente. Nur dadurch, daß sie herausgekehrt werden, sind diese Gestalten poetisch möglich. Bis zu diesen Wurzeln hat daher auch die Darstellung zurückzugehn, und diese Individuen, selbst in ihrer Verworfenheit, wie durch eine über alle Reflexion erhabene Gewalt getrieben, zu versinnlichen. Dasselbe gilt von der poetischen Darstellung aller verzehrenden und zerstörenden Leidenschaften. Ihr riesiges Wachsen soll uns die Gewißheit der über den Willen des Individuums zusammenschlagenden Fluthen der Leidenschaft gewähren. So soll Phädra dämonisch wirken. Ihre Leidenschaft soll wie ein Verhängniß erscheinen,

das sie wider Willen fortreißt, der sie vergeblich Widerstand entgegensetzt und das über alle Reflexion riesenhaft hinauswächst. Nicht minder dämonisch erscheint Macbeths Ehrgeiz; es sind die finsteren Gewalten, welche sich immer dichter zusammenziehn und die Leuchte des sittlichen Bewußtseins endlich völlig verdunkeln. Das eigentlich Dämonische in Macbeth erreicht seinen Höhepunkt erst nach der That des Königsmordes; von nun an erscheint dasselbe, wie wir dies an einem andern Orte nachgewiesen haben,*) als die blind wüthende, das Subjekt weit über sein nächstes Ziel fortreißende Gewalt, welche nicht nur jedes Widerstandes spottet, sondern sich selbst auch durch Verbrechen übertäubt und endlich selbst sittlich abstumpft. Wird dies nicht erreicht durch die Darstellung, so werden wir aus der Sphäre des Dämonischen nur in die der gemeinen Leidenschaft und der verbrecherischen Selbstsucht versetzt.

Wir haben gesehn wie das eigentlich Dämonische im engeren Sinn sich wesentlich in der Nachtseite der menschlichem Natur zeigt. Es läßt sich dafür noch ein tieferer Grund angeben. Wenn der Mensch einer edlen, großen Leidenschaft, einem ihn ganz erfüllenden sittlichen Pathos hingegeben ist, so ist er darin zugleich in seiner eigentlichen Bestimmung, denn die sittliche Idee hat ein individuelles Leben in ihm gewonnen. Die Vernunft muß billigen, was der Wille vollbringt. Das Nicht-anders-können des Menschen ist hier nur der Ausdruck seiner sittlichen Stärke und seines Rechts, das er mit einer unbeugsamen Kraft festhält. Die Schuld besteht hier nur darin, das ganze Recht nur in dem einzigen Punkte zu sehn und alles Andere dagegen für rechtlos zu erklären. Dies ist die einzige Seite, nach welcher das Dämonische hervortritt. Dieses raubt dem Menschen diejenige Klarheit der Intelligenz, vermittelst welcher er die Vielseitigkeit des Lebens und die mannigfaltige Berechtigung anderer

---

*) Im ersten Bande des Cyclus eramatischer Charaktere.

Interessen begreift. Aber mit dieser Erkenntniß würde der Mensch niemals zum Handeln, geschweige denn zur unbedingten Hingebung an eine Idee kommen; sie schließt mit einem Wort das Pathos des Handelns aus. Wer gedankenvoll über den Gegensätzen schwebt und die verschiedenen Berechtigungen, als Momente der sittlichen Idee, begreift, kann nie zum Entschluß des Handelns kommen und ist also der Gewalt des Dämonischen niemals unterthan. So ist in dem Chor, seinem Wesen nach, niemals etwas Dämonisches, denn in ihm faßt sich immer das Gesammtbewußtsein, welches sich aus der Handlung und dem Zusammenstoß der Gegensätze ergiebt, zusammen; er ist also stets von einseitiger Hingebung fern, während das Dämonische den Menschen bindet und auf einen einzigen Punkt einschränkt. Erst im Handeln, im Pathos der That, wo die partielle Verfinsterung der theoretischen Erkenntniß eintritt, weil der Mensch das eine Gut und das eine Recht für das absolute Gut und das universelle Recht hält, erst da hebt das Dämonische an. Nur kraft desselben wird der Mensch von der freien Betrachtung, in der ihm alle Gegensätze des vielgestaltigen Lebens in ihrer Bedeutung und in ihrem Werthe erscheinen, auf die ausschließliche Verfolgung einer Richtung eingeschränkt. Ohne solch eine dämonische Gewalt käme es zu keiner begeisterungsvollen That und zu keiner Aufopferung. Diese ist immer nur unter der Voraussetzung einer dämonisch wirkenden, d. h. das Individuum völlig beherrschenden und es sowohl zur That begeisternden, als über sein Recht verblendenden Gewalt möglich. Aber hier hat das Dämonische doch immer den Charakter einer sittlichen Macht. Ganz anders das Dämonische im engern Sinn, das wir entwickelt haben. In jenem Dämonischen, worunter wir nur die treibende Gewalt eines alles Andere ausschließenden sittlichen Pathos verstehn, ist der Mensch in dieser seiner Nothwendigkeit doch zugleich mit der Freiheit zusammengeschlossen, denn in der ersteren enthüllt sich nur die über alle endliche Gewalten trium-

phirende sittliche Idee. Der Mensch bestätigt also in seinem Nicht-anders-können zugleich seine wahre sittliche Substanz. Ganz anders in dem von uns par excellence sogenannten Dämonischen. Dies erscheint als eine unfreiwillige Empörung der Naturgewalt gegen die sittliche Freiheit, also als eine Entfesselung von Kräften, welche bestimmt sind gebunden zu werden und nur höheren Zwecken zu dienen. Indem sie so für sich frei werden, daß sie alle Reflexion und alle Willensbestimmung überflügeln, ist der Mensch in ihrem Dienste gefangen und die Freiheit in eine blindwaltende Nothwendigkeit übergegangen. Dadurch aber tritt erst das eigentlich Dämonische an das Licht. Daraus erklärt es sich, warum seine eigentliche Heimath die Nachtseite unserer Natur ist; denn hier erst kommt das Unfreiwillige zu seinem bestimmtesten Ausdruck. Diesem specifisch Dämonischen gegenüber fühlen wir zugleich die Unzulänglichkeit des moralischen Standpunktes und der moralischen Zurechnung, und darum erregt es nicht nur unsern moralischen Unwillen, sondern erscheint vielmehr als eine, aller Imputation spottende finstere Macht, wofür die letzte Ausgleichung immer nur in der gesammten Weltordnung gefunden wird. Denn hier dient diese dämonische Gewalt wesentlich höheren Zwecken. Nur darin kann auch poetisch erst die letzte Versöhnung mit dem Dämonischen gegeben sein.

Aber wir haben zum Schluß noch den Zusammenhang und den Unterschied des Dämonischen und des Diabolischen zu entwickeln. Göthe erwiedert Eckermann (Gespräche II. S. 291) auf die Frage, ob Mephistopheles nicht dämonische Züge habe: „Nein; der Mephistopheles ist ein viel zu negatives Wesen; das Dämonische aber äußert sich in einer durchaus positiven Thatkraft.“ Damit ist ein wichtiger Gesichtspunkt berührt. Mephistopheles, der sich als der stets verneinende Geist bekennt, ist, insofern er sich als ein rein negirendes Wesen bezeichnet, nicht dämonisch, und zwar aus dem Grunde, weil er nur den

Zweck des Zerstörens hat und gar nichts Positives will. Das Dämonische wird nun zwar, wie wir gezeigt, grade die Nachtseite unserer Natur vorzugsweise zu seiner Heimath haben und sich besonders durch die Gewalt zerstörender Kräfte äußern, aber der dämonische Mensch ist doch dabei stets von dem Gedanken nach Befriedigung und von dem Verlangen nach Verwirklichung eines positiven Zweckes getrieben. So dämonisch Richard III. ist, so will er doch im Genuß des befriedigten Ehrgeizes und des Herrschens schwelgen; er sucht doch darin einen Ersatz gegen versagtes Liebesglück. Phädra, so dämonisch auch ihre Leidenschaft, will doch in ihrer Maaßlosigkeit selbst immer die Befriedigung ihres Herzens, sie erstrebt etwas, das für sie ein Gut ist. Wem aber nur das Negiren Zweck ist, der ist insofern auch nicht dämonisch, als er von gar keinem positiven Inhalt und Zweck erfüllt erscheint. Das Diabolische ist also vom Dämonischen nach der Seite unterschieden, daß das Erstere durchaus nur negativ ist. Aber Mephistopheles, als der Vertreter des rein Diabolischen, hat doch auch das Dämonische wieder insofern als Moment in sich, als er in dieser seiner Alles negirenden Thätigkeit von einer geheimnißvollen, über alle Reflexion erhabenen Gewalt dazu getrieben erscheint, also unfreiwillig dem ewigen Verneinen hingegeben ist. Doch kann auch dies in Mephistopheles wieder nicht rein dämonisch wirken, weil dazu wenigstens die Möglichkeit des freien, also auch des entgegengesetzten Entschlusses gehört, der von der dämonischen Gewalt allerdings zurückgedrängt wird, aber doch immer als Vermögen verborgen bleibt, das sich zur Wirklichkeit der sittlichen Freiheit doch einmal erheben kann. Mephistopheles ist, seinem Wesen nach, aber schlechthin an das bloße Vernichten gebunden; in ihm ist nicht, wie in der menschlichen Natur, die reale Möglichkeit einer entgegengesetzten Richtung. Wir können uns also vor ihm nicht, wie vor dem eigentlich Dämonischen, entsetzen; es wird uns wohl unheimlich in seiner Nähe,

weil wir seine, das menschliche Gemüth berückende Kraft kennen, nicht aber, weil wir in ihm, wie in den eigentlich dämonischen Naturen, eine den Menschen unfreiwillig fortreißende und jeder sich dagegen erhebenden Reflexion spottende Macht erblicken, die uns darum mit geheimen Grauen erfüllt, weil wir ein freies Geschöpf an eine Richtung hingegeben erblicken, und doch nicht mit dem moralischen Maaßstab ausreichen. Die Stätte des Dämonischen ist daher nur die menschliche Brust, nicht ein von Hause aus sich als außer- und übermenschlich ankündigendes Wesen, das auch anderen Gesetzen unterworfen ist. Bricht aus der menschlichen Seele dagegen das Diabolische hervor, so haben wir darin allerdings ein Dämonisches vor uns, weil wir uns immer in der Sphäre der möglichen Freiheit befinden und das Diabolische in der menschlichen Natur durch die über den Menschen hereinbrechenden Verhältnisse und die sich dadurch steigende Lust am Verneinen vor uns wächst, während Mephistopheles, eben weil er das reine Princip des Verneinens selbst ist, durchaus nicht wachsen, also auch gar nicht den Eindruck einer sich steigernden, aus dem Abgrunde der Seele immer furchtbarer hervorbrechenden Gewalt machen kann.

Cyclus dramatischer Charaktere.

Mephistopheles in Göthe's Faust.

Unter welchen Bedingungen ist das Princip des Bösen von der Poesie allein darstellbar? — Größe der Schöpfung des Göthe'schen Mephistopheles. Mephistopheles im Prolog. Entwicklung seines absoluten Verhältnisses zum Menschen. Sein Princip der Negation und seine Ohnmacht. — Der Humor des Mephistopheles. Unterschied desselben vom Humor in seiner eigentlichen Bedeutung. — Das Princip der Darstellung des Mephistopheles. Die beiden Extreme in der Auffassung. Mephistopheles das Geschöpf des Volksglaubens und die Personification des Bösen im Faust. — Aufgabe des Mephistopheles, das Menschliche und Uebermenschliche unablässig zu vereinigen. — Entwicklung des Mephistopheles im Göthe'schen Gedicht. — Grund, warum Mephistopheles nicht früher im Drama selbst auftreten kann. — Gedankenbewegung der Tragödie bis zum Eintritt des Mephistopheles. — Das Werden des Mephistopheles aus der Thiergestalt. — Mephistopheles erstes Erscheinen. Tiefe Bedeutung dieser Scene und die Aufgabe des Darstellers. — Mephistopheles als Kavalier. Aufgabe des Darstellers. — Die Bedeutung des Pakts mit Faust nach dem Wortverstande und der absolute Sinn desselben. — Der folgende Monolog des Mephistopheles und die Scene mit dem Schüler. — Mephistopheles in Auerbachs Keller und in der Herenküche. — Mephistopheles Verhältniß zu Gretchen. — Seine Parodie der Liebesleidenschaft. — Sein Verhältniß zu dem die Einsamkeit suchenden Faust. — Mephistopheles nach dem Fall Gretchens. — Immer freieres Hervortreten seiner diabolischen Natur. — Bedeutung des Mephistopheles am Schluß des ersten Theils der Tragödie.

Das Wesen des Bösen ist zunächst ein metaphysischer Begriff, der nur aus der philosophischen Erkenntniß der Bedeutung der Negation gewonnen werden kann. Als solcher ist er der Poesie eben so unzugänglich, wie der reine Begriff der Freiheit. Poetisch kann etwas nur werden, indem es individualisirt, d. h. als ein individuell Lebendiges erscheint. Auch der meta-

physische Begriff des Bösen kann nur unter der Bedingung eine poetische Wirkung hervorbringen, als dasselbe in menschlicher Gestalt erscheint, also seine individuelle Lebendigkeit vor uns bethätigt. Zu seiner Darstellung gehört aber, daß es in dieser Individualisirung sein Wesen nicht einbüße, daß es also nicht verflacht werde. Die absolute Aufgabe, welche man an die poetische Darstellung des Bösen stellen kann, ist mithin die, das nur der philosophischen Erkenntniß faßbare Wesen des Bösen ganz in die Besonderheit, d. h. in die Individualität aufgehn zu lassen, so daß diese, trotz ihres metaphysischen Gehaltes, sich doch als eine von andern unterschiedene Persönlichkeit in einer Reihe individueller Lebensäußerungen vor uns entfalte. Diese höchste Aufgabe hat Göthe in der Schöpfung seines Mephistopheles gelöst, welche wir darum als eine der höchsten Thaten poetischer Produktivität bewundern, weil der Dichter hier die Gegensätze des reinen, unsinnlichen Begriffs und der sinnlichen Lebendigkeit zu ihrer vollen Durchdringung genöthigt hat. Göthe überwand durch seine außerordentliche Productionskraft in der Bildung seines Mephistopheles die einseitigen Gegensätze, dies Wesen einerseits nicht zu einer bloßen Allegorie zu verflüchtigen, oder zu einer Personification zu verdünnen, andererseits bei dem mythischen Geschöpf des Volksglaubens nicht stehen zu bleiben. Im ersteren Falle wäre die Gestalt unlebendig gewesen, denn der Dichter hätte, wie bei jeder Allegorie, erst zu dem Begriffe das entsprechende Bild erfinden müssen, das also niemals den erstern ganz gedeckt haben würde, während sich in der ächt poetischen Gestalt immer das Allgemeine und Besondere so durchdringen, daß Jedes dieser Momente von dem andern völlig durchwachsen ist. Die Personification aber borgt von der Persönlichkeit nur den Schein und hat deshalb in sich selbst keine Bewegung und kein selbstständiges Leben. Den Gegensatz dazu bildet das mythische Geschöpf des Volksglaubens, welches aus der mythenbildenden Thätigkeit desselben erwachsen, kein Produkt

der Reflexion, sondern der Phantasie ist. Dieses Geschöpf hat der Volksglaube aufgenommen und mit allen derb sinnlichen Attributen ausgestattet. Es hat im Gegensatze der bloßen Personification des Bösen die Lebendigkeit und Realität für sich; denn es ist eine sinnlich konkrete Gestalt, an deren Existenz wirklich geglaubt worden ist. Nur dies mythische Wesen konnte der Dichter brauchen und zur Basis seiner Schöpfung machen, weil es, aus der Phantasie stammend, mit der Poesie ein und denselben Boden theilt. Aber Göthe hauchte dem Geschöpf des Volksglaubens den metaphysischen Gehalt des Bösen ein, und machte es auf diese Weise zu einem Träger der Idee des Diabolischen, ohne ihm dadurch etwas von seiner sinnlichen Lebendigkeit zu rauben. Darin liegt also das eigentliche Geheimniß dieser wunderbaren Schöpfung des Dichters, daß er das mythische Geschöpf von sinnlicher Derbheit und Handgreiflichkeit zu einem Vertreter des tiefsten Begriffs des Bösen gesteigert, oder, was dasselbe ist, den Begriff des Diaboliischen der sinnlichen Gestalt des Volksglaubens eingeboren hat. Dadurch ward dem Mephistopheles eben sowohl der Charakter der Individualität, als der philosophische Gehalt gesichert.

Mephistopheles konnte in der Tragödie Faust natürlich nur ein Moment sein, denn die Totalität der Idee wird erst durch den, nur im Prolog erscheinenden Herrn und durch Faust vollendet. Es ist daher auch kein bloßer Zufall, oder eine Laune, welche den Dichter getrieben hat, lange nachdem das Fragment: Faust, gedichtet war, den Prolog im Himmel noch hinzuzufügen. Dies ist ein Akt tiefster Anschauung, hervorgegangen aus der dem Dichter sich immer mehr aufdringenden Nothwendigkeit, die Stellung des Bösen in der göttlichen Weltordnung sogleich poetisch zu versinnlichen und dadurch auf die endliche Rettung des Menschen hinauszudeuten. Zur vollständigen Erkenntniß des Mephistopheles ist daher seine richtige Auffassung im Prolog unerläßlich.

Wir finden schon alle Elemente des Mephistopheles, welche die Tragödie selbst nachher so reich vor uns auslegt, im Prologe vorgebildet, den diabolischen Humor und die Lust am Zerstören. Seine eigentliche Stätte aber ist die Erde, denn hier sind Bewegung, Gegensatz und Kampf zu Hause; nur hier hat daher Mephistopheles seine nothwendige Stelle, während er im Himmel, dem Bilde ewiger Sichselbstgleichheit und Gegensatzlosigkeit, nur auf einen Augenblick geduldet wird. Die strebende Menschheit, in Faust versinnlicht, bedarf aber des Mephistopheles als eines zu ihrem Wesen gehörigen Elementes. Darum überläßt der Herr den Faust dem Mephistopheles willig, „ihn seine Straße sacht zu führen.“ Schon hierin ist der Gegensatz, die Negation als das Treibende, das Leben vor Stockung Bewahrende bezeichnet und dem Mephistopheles seine nothwendige Stellung zur Menschheit angewiesen. Ohne ihn wäre überhaupt keine Bewegung, kein Streben, mithin auch keine Entwicklung. Mephistopheles setzt also, und darin liegt seine positive, ewig heilsame Bedeutung, unablässig die Schranke, um den Geist dadurch zur Vernichtung der Schranke zu nöthigen, d. h. also sich als Geist zu bethätigen. Dadurch ist er das stete Ferment aller Thätigkeit und aller Entwicklung. Mephistopheles verneint also unablässig, und bringt dadurch den Menschen zur Energie des Bejahens, er treibt ihn aus der Weichheit und Unbestimmtheit des Wünschens und Vorstellens zur Härte und Bestimmtheit der That. Da nun aber in der zeitlichen Entwicklung kein Moment eintritt, in welchem die Schranke schlechthin überwunden ist, in welchem also die Schranke überhaupt und damit die Entwicklung aufhört, so ist auch Mephistopheles Thätigkeit nach dieser Seite hin eine ewig dauernde; er steht und fällt mit der gesammten Menschheit. Aber diese, so eben entwickelte Bedeutung, hat Mephistopheles nur vor Gott, d. h. im Begriffe des absoluten Geistes. Darum kann auch nur Gott selbst ihn im Prolog der Menschheit zugeben und seine

heilsame Thätigkeit anerkennen.*) Mephistopheles kann, seiner Natur nach, diese positive Bedeutung, nach welcher er zum Siege des Geistes über die ihn beengende Schranke und zum Triumphe des Guten über die Selbstsucht des Bösen nothwendig ist, nicht erfassen; denn dieselbe ist nur ein Moment in der gesammten Thätigkeit des Geistes überhaupt. Mephistopheles isolirt dagegen dieses Moment und macht es zum ausschließlichen Inhalt seiner Natur. Dadurch sinkt er selber aber zum Vertreter der nackten Negation, der nackten Selbstsucht, herab, die das Leben vernichten will, für welche also alles, was ist, nur die Bestimmmung hat zerstört zu werden. So ist Mephistopheles das Princip der Verneinung, der Zerstörung, der Selbstsucht, der das Leben und aller Existenz nur insofern bedarf, als es ihm Stoff zur Bethätigung seines Princips der Verneinung darbietet. Das was in der Gesammtthätigkeit des Geistes ein heilsam wirkender Faktor und die Bedingung aller Bewegung und Entwicklung ist, wird, isolirt, zur bloßen Negation, zur Zerstörungslust, und, im sittlichen Gebiete, zur Opposition des Eigenwillens gegen den vernünftigen Willen, gegen Gesetz und Recht.

Da Mephistopheles das, was in der Thätigkeit des Geistes überhaupt ein nothwendiges Moment ist, das Moment der Schranke, des Gegensatzes, welches den Geist zur Bethätigung seiner Stärke und Macht aufruft, aus seiner Stellung zum Ganzen herausreißt und selbst zum Ganzen machen will, so muß auch Mephistopheles unabläſſig durch die absolute Macht des Geistes seine Ohnmacht erfahren. Diese Erfahrung kann nur darin bestehn, daß sein Negiren, seine Zerstörungslust immer wie-

---

*) Wir beziehn uns dabei auf die Worte des Herrn im Prolog:
Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muß, als Teufel, schaffen.

der zur Erhaltung des Ganzen verwendet, also seine Zwecke immer zu den ihm entgegengesetzten Zwecken verkehrt werden. Darum ist Mephistopheles verurtheilt „als Teufel zu schaffen,“ d. h. immer das Gegentheil von dem hervorzubringen, was er will. In diesem sich unablässig erneuernden Widerspruch seiner mit sich selbst, stets ins Entgegengesetzte seines Willens verkehrt zu werden, liegt auch seine gegen sich selbst gerichtete Bosheit. Denn in Mephistopheles ist das Gefühl seiner eignen Ohnmacht lebendig, ohne doch davon loskommen zu können, denn er ist eben sowohl dazu getrieben, seine verneinende Thätigkeit immer wieder zu erneuen, als stets den Sieg des Lebens über seine Vernichtung des Einzelnen zu erfahren.

Aus dem Gesagten ergiebt sich, daß dem Mephistopheles nicht minder die Ironie über jede einzelne Existenz beiwohnt, welche sich für fest und sicher hält, als auch der verhaltene Zorn über seine Kraftlosigkeit gegen das allgemeine Leben, das der Verneinungswuth des Mephistopheles spottet.*) Beide Seiten sind von dem Wesen des Mephistopheles untrennbar und beide auch von der Dichtung bewunderungswürdig verarbeitet worden. Die letztere Seite kann ihrer Natur nach nur als ein gleichsam unfreiwilliges Bekenntniß des Mephistopheles zur Erscheinung kommen, wie das bei dem ersten Auftreten desselben geschieht,

---

*) Wir haben dabei die Hauptstelle im Sinn, in welcher Mephistopheles diesen Gedanken ausspricht, indem er sagt:

Was sich dem Nichts entgegenstellt,
Das Etwas, diese plumpe Welt,
So viel, als ich schon unternommen,
Ich wußte nicht ihr beizukommen,
Mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand,
Geruhig bleibt am Ende Meer und Land!
Und dem verdammten Zeug der Thier- und Menschenbrut,
Dem ist nun gar nichts anzuhaben.
Wie Viele hab' ich schon begraben!
Und immer circulirt ein neues, frisches Blut,
So geht es fort, man möchte rasend werden!

aber sie gestattet der Dichtung keine weitere Darstellung, weil Mephistopheles immer nur mit dem einzelnen Menschen, also mit dem individuellen Leben, in Berührung kommt. Nur der Verlauf der Tragödie kann eigentlich wahrhaft die Ohnmacht des Mephistopheles enthüllen, welche der Prolog in Aussicht gestellt hat. Der eigentliche Nerv für die poetische Darstellung ist daher natürlich seine ironische Haltung, die in den mannigfaltigsten Formen wechselt. Sie ist in der Ueberlegenheit des Mephistopheles über alle und jede, den Menschen bewegende, Empfindung und Leidenschaft begründet. Dies Moment ist nun von Göthe im Mephistopheles auf das reichste ausgearbeitet und entwickelt worden; in ihm liegt auch seine eigentliche Springkraft für die Darstellung. Dies Moment der Ironie giebt auch den Schlüssel zu dem Problem, wie Mephistopheles zum Humor kommen, wie überhaupt dieser ihm geliehen sein könne. Der Humor des Mephistopheles muß nämlich sehr bestimmt von dem Humor im eigentlichen Sinne unterschieden werden. Diese völlig freimachende Stimmung, welche der ächte Humor hervorbringt, wurzelt nämlich in seiner auflösenden Kraft, durch welche alles Erscheinende, als unzulänglich, und jede besondere Gemüthsrichtung, wie jede einzelne Existenz, als der Idee nicht entsprechend, aufgefaßt wird. Durch diesen Humor lösen wir uns von den Fesseln jeder uns einschränkenden Stimmung, jeder uns beengenden Schranke, insofern wir sie nämlich in ihrem Mißverhältniß mit der Idee erkennen. Dadurch schwebt eben der Humor über alle Besonderheit der Empfindung, wie der Leidenschaft, weil er jeden uns einschränkenden Inhalt, kurz jede individuelle Existenz, als dem Absoluten nicht entsprechend, auflöst und jede Schranke überfliegt, welche sich als eine feste, unverrückbare Bestimmtheit aufdringen will. Dieser ächte, wohlthuende und befreiende Humor stammt aus dem tiefsten Lebensquell, und erzeugt auch stets in uns das Gefühl des vollsten Lebens. Dieser Humor ist der Ausdruck derjenigen Stimmung, in welcher dem Menschen einer-

seits jede endliche Existenz, welcher Art sie auch sein mag, nur als eine gegen die Idee verschwindende erscheint, andererseits aber auch die Idee sich wieder in der endlichsten, geringfügigsten Existenz abspiegelt. Von diesem ächten Humor im höchsten Sinn ist nun der Mephistophelische Humor wesentlich unterschieden. Der erstere stammt aus der liebevollen Anerkennung der Idee, mit der verglichen alles Besondere, jede einzelne Erscheinung, unzulänglich ist, welche daher auch von dem humoristischen Subjekte aufgelöst wird, während dasselbe doch zugleich wieder in jeder Erscheinung ein Abbild der Idee sucht, und sich in diesem Wechsel der Auflösung und der Herstellung jeder besondern Existenz in ihrem Verhältniß zur Idee selbst genießt. Der Mephistophelische Humor verflüchtigt auch alles Gegenständliche und verhält sich gegen jede Stimmung, jedes Pathos ironisch, aber es ist dies nur ein Genuß seines selbstsüchtigen Wesens, eine Folge seiner, nur auf das Verneinen gerichteten Thätigkeit. Sein Humor kann daher nie behaglich und erquicklich wirken, denn er stammt ja nicht aus einer liebewarmen Brust, die erfüllt ist von der Allgegenwärtigkeit des Geistes. Der Humor des Mephistopheles ist unheimlich, weil er die nackte, lieblose Ironie, über alles erscheinende Leben, über jede den Menschen befriedigende und beseeligende Empfindung ist. So wie sich in Mephistopheles, wie wir gezeigt haben, das, was in der Totalität des Geistes nur als das Moment der Schranke und der Individualisirung erscheint, für sich fixirt und daher als Opposition gegen alles Lebendige und als Selbstsucht gegen die sittliche Freiheit auftritt, so isolirt auch der Mephistophelische Humor das was in dem ächten Humor nur ein Moment ist, nämlich die Auflösung und Verflüchtigung alles Gegenständlichen und Bestehenden, und macht dies zum Ganzen. Der Humor ist daher bei Mephistopheles nur ein nothwendiger Ausdruck seines ganzen Wesens, der von dem wahren Humor so entfernt ist, als die verneinende Thätigkeit des Mephistopheles

von dem Principe, welches die Schranke setzet und die Quelle alles individuellen Lebens ist.

Nachdem wir die Bedingungen, unter welchen das Böse, als poetisches Wesen, auftreten kann, entwickelt, und die Grundzüge des Göthe'schen Mephistopheles daraus abgeleitet haben, wenden wir uns zum Princip seiner Darstellung. So wie Mephistopheles in der poetischen Conception zugleich, sowohl das Geschöpf des alten Volksglaubens, als auch der Vertreter des selbstbewußten Bösen überhaupt ist, so muß auch die dramatische Versinnlichung die verschiedenen Seiten des Mephistopheles zu ihrem Rechte kommen lassen. Die Darstellung muß daher eben so versatil, eben so mannigfaltig sein, als das poetische Gebilde es ist. Demnach werden Diejenigen gleiches Recht und Unrecht haben, welche fordern, Mephistopheles solle durchaus als das derb sinnliche Geschöpf des Volksglaubens erscheinen und sich als ein Wesen von schlechthin außermenschlichem Ursprunge vor uns bewegen, wie Diejenigen, welche in Mephistopheles nur die Nachtseite der Faustischen Natur sehn, das gegen den Geist und seiner Ueberschwänglichkeit gerichtete Menschenthier in der Brust Faust's. (Mosen und Stahr über Göthe's Faust S. 10.) Die Letzteren machen den Mephistopheles nur zum Doppelgänger Faust's, und verflüchtigen dadurch seine individuelle Lebendigkeit zu einer bloßen Personification. Nach dieser Auffassung wird Mephistopheles nur zu einem Reflex der Nachtseite, der sinnlichen selbstsüchtigen Begierde Faust's, herabgesetzt, der also keiner selbstständigen Individualisirung fähig ist, sondern nur das Konterfei des Menschengeistes in seinem Widerspruch mit der Vernunft darstellt. Diese Auffassung muß natürlich die Versinnlichung des außer- und übermenschlichen Bösen, die Darstellung eines Geschöpfs aus einer andern, als der menschlichen Sphäre, aufgeben. Beide Weisen der Versinnlichung werden also Einseitigkeiten sein. Die den poetischen Mephistopheles schlechthin deckende Darstellung wird uns, je nach den Situationen, beide Seiten

geben und mit ihnen, wie es die Verhältnisse fordern, wechseln müssen. Aber selbst da, wo Mephistopheles in seiner menschlichsten Gestalt, als Kavalier, vor uns hintritt, um Faust in das wüste, sinnliche Leben einzuführen, wo er also der menschlichen Natur sich am meisten assimilirt hat, selbst da soll er uns seine außermenschliche Abkunft, seine von aller menschlichen Individualität abweichende Ureigenheit nicht verläugnen. Es soll also durchaus in der Versinnlichung kein Moment eintreten, wo wir in Mephistopheles nur einen bösen, selbstsüchtigen, tückischen, schadenfrohen Menschen, also ein nur menschliches Individuum vor uns haben, sondern wir wollen immer, selbst durch die Maske des Kavaliers, das außer- und übermenschliche Böse hindurchscheinen sehn. Mephistopheles soll uns also selbst da specifisch anders, unheimlicher berühren, als ein Mensch, in dem das Böse eine individuelle Gestalt angenommen hat. Mit einem Wort, Mephistopheles soll in keinem Moment aufhören uns daran zu erinnern, daß er das Böse selbst ist, wie es aller menschlichen bösen Individualität zum Grunde liegt und voraus geht. Die Darstellung fordert also nichts Geringeres, als die Reproduction dessen, was die Poesie geleistet hat, nämlich die Durchdringung des individuell Menschlichen und schlechthin Bösen, das, wenn es auch in eine besondere menschliche Gestalt eingeht und in eine menschliche Maske schlüpft, dennoch deshalb nicht aufhört, das selbstbewußte Böse zu sein, welches also gewissermaßen immer über der Maske steht, die es angenommen hat. Wer das sinnliche Geschöpf des Volksglaubens durchgängig festhält, wie Seydelmann that, der giebt uns zwar ein Wesen, dem man seinen außermenschlichen Ursprung anfühlt, ein Wesen, welches seine eigne Gattung ist, aber er gewinnt sich nicht den Glauben, daß dies handgreifliche Geschöpf berücken und verführen könne, er tritt in Widerspruch mit denjenigen Situationen, in welchen die unheimliche Natur des Mephistopheles zwar wohl geahndet wird, aber doch nicht

sinnlich faßbar ist. Hier soll also die andere Seite, die menschliche, in ihr Recht eintreten; Mephistopheles soll so weit in die menschliche Maske, welcher Art sie auch sei, untergetaucht sein, daß seine Erscheinung wohl zusammenschnürt und die Menschen in sich zurückdrängt, ohne daß sie doch darin ein wirklich außermenschliches Wesen sinnlich vor sich haben. Uns schweben natürlich hierbei vorzüglich die Scenen vor, welche uns Mephistopheles Verhältniß zu andern Personen, als Faust, namentlich zu den Frauen, darstellen. Denn Faust weiß sehr wohl, wen er zum Gefährten hat. Dagegen fordern die Scenen, in welchen sich Mephistopheles in seinem eignen Elemente zeigt, wie die erste, wo wir ihn aus der Hundsgestalt hervortreten, also aus der Thiernatur in die menschliche übergehn sehn, eine Scene, in der er zugleich sein eignes Princip rein verkündet, ferner die Scenen, in denen er theils zu den phantastischen Geschöpfen seiner Welt in Beziehung gesetzt wird, wie in der Herenküche und auf dem Blocksberg, theils als das höhnende diabolische Wesen selbst dem zermalmten und verzweifelnden Faust gegenüber tritt, diese Scenen alle fordern einen solchen Ton und Farbe, daß uns daraus das Diabolische in seiner eigentlichen, von dem Menschlichen wesentlich unterschiedenen Natur, versinnlicht entgegentritt. Eine vollendete Darstellung des Mephistopheles wird daher alle diese Seiten zu einem Ganzen vereinigen und keine der entwickelten Elemente ausschließlich, d. h. auf Kosten des andern, geltend machen.

Wir wenden uns nun der Entwicklung des Mephistopheles in den Hauptscenen unsers Gedichts zu, um dieselben im Zusammenhange des ganzen Werkes zu begreifen und den verschiedenen Ton anzudeuten, den ihnen die Darstellung zu geben hat. Wir werden uns jedoch zunächst mit der wichtigen Frage zu beschäftigen haben, warum Mephistopheles nicht früher im Gedicht erscheinen kann, als da, wo ihn der Dichter zuerst eingeführt hat. Wir sehn ursprünglich Faust den

Qualen der Verzweiflung am Wissen Preis gegeben; die Erkenntniß dessen, was die Welt im Innersten zusammenhält, war sein einziges Ziel, das er vergebens zu erringen hoffte; die Hebel, welche er dazu in Bewegung setzte, erwiesen sich als unzulänglich. Aus seinem Mühen ist ihm nur die Verzweiflung an aller Erkenntniß geworden. Er wagt einen letzten Versuch, durch Magie das ihm versagte Gut der Erkenntniß zu gewinnen, muß aber dasselbe Ergebniß wieder erfahren, weil sich Faust durch die Magie, also auf übernatürliche Weise und auf einmal in den Besitz dessen setzen will, was der Menschengeist nur durch seine eigene Arbeit und seine Vertiefung in das Absolute erringen kann. Der Rückfall in die Verzweiflung, von der die Magie den verzweifelnden Denker befreien sollte, gebiert den Vorsatz des Selbstmordes, um sich durch diesen Akt auf einmal aus dem unseligen Zustande der Unwissenheit heraus zu versetzen. Nur die Klänge des Osterfestes, welche die selige Zeit des gläubigen Verhaltens und des im inbrünstigen Gebete befriedigten Gemüths wieder in ihm wachrufen, schmelzen den Ernst seines Entschlusses in eine tiefe Rührung um, in welcher er sich von neuem der Erde wiedergiebt. Faust's Schuld in diesem ersten Abschnitt unseres Gedichts ist eine rein theoretische; der ganze Zustand seines Geistes wurzelt allein in dem unabweislichen Verlangen nach Erkenntniß der absoluten Wahrheit; seine Schuld ist nur die, die Wahrheit, das Unendliche unmittelbar schauen, also sich der Arbeit und der Anstrengung des Denkens dazu entschlagen zu wollen. Faust will die Wahrheit, und zwar die ganze, unbedingte Wahrheit, zu seinem Eigenthum machen; er setzt sie also einerseits als eine an und für sich seyende voraus, erklärt aber andererseits seine ganze bisherige Thätigkeit für unzulänglich in ihren Besitz zu kommen. Faust hat Recht, insofern er den Standpunkt der dogmatischen Metaphysik für unfähig erklärt, die Räthsel des Lebens zu lösen, Unrecht, insofern er überhaupt an der Erkenntniß der Wahrheit verzweifelt und sich die Arbeit der Ver-

mittlung ersparen will. Wer, wie er, die Stufen zur Erkenntniß des Unendlichen überspringen und sich unmittelbar durch den salto mortale der Magie in ihren Besitz setzen will, verkennt das Wesen der Wahrheit, die er für ein ruhendes Seyn nimmt, von dessen Anschauung der Mensch gleichsam durch einen Schleier geschieden sei, der nur gewaltsam und durch geheime Kräfte gehoben werden dürfe. Die ganze Schuld Faust's ist also ein theoretischer Irrthum, keine sittliche Schuld. Aber die Verzweiflung am Wissen ist zugleich die Brücke, welche Faust zum praktischen Vergehn, also zur Schuld im eigentlichen Sinne, forttreibt. Das Leben kann nämlich, weil die Rückkehr zu demselben nur aus der rührenden Erinnerung an die verschwundene Zeit kindlichen Glaubens stammt, Faust nicht wirklich und dauernd befriedigen, weil einer Seits der durch den Zweifel eingebüßte Glaube nicht wieder hergestellt werden kann und anderer Seits Faust auf dem Wege denkender Erkenntniß zur Wahrheit zu gelangen verzweifelt hat. Diese Wiederkehr seines unbefriedigten Zustandes treibt ihn hinaus zur Sehnsucht nach unbeschränkter Thätigkeit und nach Genuß. Damit betritt er ein neues Stadium des Lebens. Hier erst kann der bis dahin verborgene Gegensatz des Guten und Bösen in seiner Brust hervortauchen, denn erst jetzt ist er im Begriff praktisch zu werden, aus dem Boden der Theorie zum Handeln und Genießen fortzugehn. Da muß der Gegensatz des sittlichen Geistes sich in ihm regen. Mit diesem Schritt aus dem theoretischen Leben heraus in das ungezähmte Verlangen nach Thätigkeit und Genuß muß sich auch der ganze bisherige Charakter der Schuld verändern. Erst auf diesem Uebergange ist die Möglichkeit eines Konflikts zwischen der Sinnlichkeit und der Vernunft, zwischen dem selbstischen und dem sittlichen Willen gesetzt. Mephistopheles kann also erst da erscheinen, wo in Faust sich das Bewußtsein dieses Gegensatzes der thierischen Lust und der göttlichen Stimme regt. Nachdem dieser Gegensatz sich zur vollsten

Bestimmtheit im Gemüth des Faust entwickelt hat, darf Mephistopheles als der persönliche gewordene Geist der Sünde und des Bösen auch vor uns hintreten. Sein Erscheinen ist also wesentlich durch den sittlichen Kampf bedingt, in welchen Faust übergegangen ist, wogegen der frühere Wissenskampf Faust's das Erscheinen des Mephistopheles ausschließt.

Es ist sehr tiefsinnig vom Dichter, daß er den Mephistopheles aus der Thiergestalt erstehn läßt. Im Thiere erscheint überhaupt das sinnliche Verlangen, das nur kreatürliche Streben versinnlicht. Die erste Vision des Faust, welche sich an dem von ihm und Wagner bemerkten Hunde entzündet, der „magisch leise Schlingen zu künftigen Banden um unsere Füße zieht," ist der symbolische Ausdruck für die in Faust gährende Lust, für seine zuerst erwachende Begierde, die sich der Stimme der Vernunft entgegen drängt. Dieser beginnende Zwiespalt in der Brust Faust's ist der Boden für das erste Erscheinen des Mephistopheles. Der aus der Thiergestalt sich entwindende Geist ist das selbstbewußte Böse, das sich als die nackte Opposition gegen den vernünftigen Willen, wie gegen das sich immer neugebärende Leben bezeichnet.*) Hier, bei seinem ersten Auftreten, ist Mephistopheles so weit entfernt, nur das personificirte Abbild des Innern des Faust zu sein, daß er vielmehr Faust selbst erst über die Natur des Bösen belehrt, also in der Erkenntniß der Natur des Bösen Faust unendlich überlegen ist. Man muß hier nur beide Seiten unterscheiden. Die Bedingung des Hervortre-

---

*) In den Worten:

Ich bin der Geist, der stets verneint!
Und das mit Recht; denn Alles was entsteht,
Ist werth, daß es zu Grunde geht;
Drum besser wär's, daß nichts entstünde.
So ist denn alles, was ihr Sünde,
Zerstörung, kurz das Böse nennt,
Mein eigentliches Element.

tens des Mephistopheles ist die sich regende Begierde Faust's, die nach Genuß trachtet, der ihm im Elemente des Denkens versagt war. Erst jetzt hat Mephistopheles in der Seele Faust's einen Halt gewonnen. Da aber Faust's Stimmung noch die der unbestimmten Lust eines noch gährenden Triebes ist, so gewinnt sich auch Mephistopheles bei seinem ersten Auftreten noch keinen sichern Eingang in das Gemüth des Faust. Die Erscheinung des selbstbewußten Bösen steht Faust noch zu fremd, zu unheimlich gegenüber, als daß er sich ihr anschließen, einen Pakt mit ihr eingehn könnte. Ja, der sittliche Geist Faust's setzt dem Mephistopheles sogar noch die Gewißheit seiner Ohnmacht gegen die heilsam schaffende Gewalt entgegen.*) Deswegen wird auch selbst dem Mephistopheles bei dieser Erinnerung nicht ganz geheuer; er findet die Frucht noch nicht gereift und will Faust für jetzt verlassen. Faust hingegen spielt in verwegener Sicherheit mit Mephistopheles, ohne zu ahnden, wie nah ihm derselbe innerlich schon steht, wie wenig Schritte noch von hier bis zum Vertrage mit des „Chaos wunderlichem Sohne". Die Rollen kehren sich daher eigentlich um. Während Faust mit dem Schein der Ueberlegenheit den Mephistopheles als seinen Gefangenen ansieht, der in seine Macht gegeben ist und von dem er nichts zu besorgen hat, ist er mit demselben schon enger verstrickt, als er ahndet. Der scheinbare Herr fühlt nicht, wie in ihm selbst schon alle Bedingungen vorhanden sind, der Knecht des Mephistopheles zu werden. Mephistopheles dagegen tritt vor Faust scheinbar mit dem Gefühl der Schwäche zurück; er will fort, er läßt sich zur Bitte herab. Aber in allen diesen Wendungen steckt

*) Dies ist in den Worten Faust's ausgesprochen, welche derselbe dem Bekenntniß des Mephistopheles entgegensetzt:

So setzest du der ewig regen,
Der heilsam schaffenden Gewalt
Die kalte Teufelsfaust entgegen,
Die sich vergebens tückisch ballt!

nur die Ironie des Mephistopheles, welche diese Unterordnung unter Faust zu einem Schein aufhebt. Dadurch kommt erst das wahre Verhältniß zwischen Beiden heraus. Mephistopheles hat daher auch in der Darstellung, von dem Momente an, wo er entlassen zu werden bittet, allen seinen Reden die Farbe jener Ironie zu leihen, aus der wir seine Ueberlegenheit über Faust wie seine diabolische Lust über die Sicherheit des Faust heraushören. Diese Verkehrung der scheinbaren Stärke und überlegenen Haltung des Faust gegen Mephistopheles in Schwäche und Ohnmacht zeigt sich aber darin, daß Faust den süßen Gaukeleien, den sinnlichen, durch Mephistopheles hervorgezauberten Traumgestalten erliegt, ein Erfolg, den Mephistopheles voraus sah, als er Faust um die Erlaubniß bat, ihm die Zeit durch „seine Künste würdig zu vertreiben." Mephistopheles wird daher auch die ersten Worte, nachdem Faust eingeschlafen ist, mit jenem Tone sprechen, in welchem der Hohn über die Zuversicht und die Ironie über die vermeinte Stärke Faust's liegt. Mit der triumphirenden Gewißheit eines baldigen und zwar erfolgreicheren Wiedersehens scheidet Mephistopheles.

Wir haben über die Darstellung dieser ersten Scene des Mephistopheles noch einige Bemerkungen zu machen. Derselbe tritt als fahrender Scholastikus vor uns hin. Sein Kostüm ist damit schon angedeutet. Im ersten Augenblicke sieht Faust auch nur einen fahrenden Scholastikus vor sich; Beweis, daß Mephistopheles nicht grade hier durch Maske und krallenartige Haltung der Hände die Anschauung einer mit dem menschlichen Wesen nichts gemein habenden Erscheinung zu zeigen braucht. Aber der Ton hat sich sogleich in seiner specifischen Bestimmtheit anzukündigen. Denn Mephistopheles spricht hier sein geheimstes Wesen, das Princip seiner Existenz, unumwunden aus. Die Aufgabe des Darstellers ist es nun vor allen Dingen, mit der Lust am Verneinen und Zerstören zugleich auch den Grimm über das von ihm selbst eingestandene Vergebliche seiner Sisyphus-

Thätigkeit auszudrücken. Wir wollen dies unfreiwillige Eingeständniß seiner Ohnmacht hören und die verhaltene Wuth, daß immer ein neues, frisches Leben circulirt. Sie muß sich in Lauten hervordrängen, welche das Leben eines gegen sich selbst gerichteten Grimms versinnlichen. Wenn irgendwo, so hat Mephistopheles in diesem Bekenntniß seines Wesens das Uebermenschliche durch die Art der Recitation zur Geltung zu bringen, denn hier ist er ganz er selbst, und ganz unverhüllt. Ueberall wo Mephistopheles ein unfreiwilliges Bekenntniß macht, wo er wider Willen seine Ohnmacht in irgend einer Wendung eingesteht, hat dieser Ton wiederzukehren und die nächtliche Tiefe des Mephistopheles zu erhellen. Die Klippe ist hier wahr zu sein in dem übermenschlichen Sinne, ohne sich in Verzerrung zu wirren.

In der darauf folgenden Scene sehn wir Mephistopheles als Kavalier. Er hat diese weltliche Maske angelegt, weil es jetzt darauf ankommt, Faust in den Taumel der Sinnenlust zu stürzen und ihn dem grübelnden Denken gänzlich zu entreißen. Mephistopheles erscheint hier als geschmeidiger Weltmann, der Faust zum vollen Genuß des Lebens befeuert. Dies ist der Köder, wodurch er den Gefährten zu fangen und von seinem Urquell abzuziehn meint. Mephistopheles Aufgabe ist es hier, bei aller Geschmeidigkeit des Kavaliers, bei aller Aufmunterung zum Genuß doch das diabolische Wesen durchscheinen zu lassen. Dazu bietet ihm die Ueberlegenheit, mit welcher er dem Faust als Verführer gegenübersteht, volle Gelegenheit. Mephistopheles wird die Stimmung, in welcher Faust alle die Mächte des Gemüths zertrümmert, die ihm sonst gegolten, und in der er alle Bande des Glaubens und Hoffens, welche ihn noch fesselten, zerreißt mit einem Gemisch diabolischer Freude, und dem Siegesvorgefühl über den armen Erdensohn begleiten. Sein Lächeln wird den Ausdruck unheimlichen Hohns und überlegener Ironie haben, wie seine Geschmeidigkeit an eine schlangenartige Gewandtheit streifen;

alle diese Farben so gemischt, daß sich hinter den menschlichen Zügen des Kavaliers unwillführlich ein zweites Geschöpf erhebt, welches die menschliche Maske gleichsam parodirt.

Wir haben uns jetzt zur Bedeutung des Pakts zu wenden, bei dem wir den nächsten Sinn, in welchem Mephistopheles den Vertrag bietet und in welchem Faust ihn schließt, von der so zu sagen geheimen Bedeutung, die in ihm liegt, unterscheiden müssen. Durch die Erkenntniß der letzteren verkehrt sich der unmittelbare und direkte Sinn zu einer gegenseitigen Täuschung der beiden Kontrahirenden, in der die Rechtfertigung der Voraussage des Herrn im Prolog angedeutet ist.

Dem Wortverstande nach verbindet sich Mephistopheles hier zum Dienste Faust's, und fordert, wenn sie sich drüben wiederfinden, die Knechtschaft Faust's als Ersatz, ein Pakt, in welchen Faust freiwillig eingeht. Näher wird dieser Vertrag dann dahin bestimmt, daß Faust erklärt, dem Mephistopheles in dem Augenblicke angehören zu wollen, sobald er ihn durch Genuß betrügen und zum Ausruf der Befriedigung bringen könne. *) Faust geht den Pakt ein, weil er ihm das letzte, verzweiflungsvolle Mittel scheint, sich von seiner rastlosen Unruhe und dem Gefühl einer immer wiederkehrenden Leere zu befreien. Faust will den vollen Kelch des Sinnengenusses leeren, um sich dadurch für das vergebliche Schmachten nach Erkenntniß zu entschädigen. Aber indem Faust diesen Pakt schließt, ist er selbst von dem vergeblichen Abmühen des Mephistopheles durchdrungen; er geht ihn mit der schmerzlichsten Gewißheit ein, daß selbst ein sich über-

*) Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zu Grunde gehn!
Dann mag die Todtenglocke schallen,
Dann bist du deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei!

stürzender Wechsel sinnlicher Lust, der immer schäumende Becher des Genusses, ihm nimmermehr Befriedigung gewähren könne; daß also die Verzweiflung sich unablässig erneuern werde. Faust will sich durch den Vertrag vielmehr übertäuben und dem unseligen Gefühl eines unbefriedigten Daseins entfliehn, weiß aber zugleich, daß aus diesen Freuden ihm die Quellen der Seligkeit nimmer sprudeln werden. Durch diese Gewißheit, die Faust mitten im Schließen des Pakts mit Mephistopheles ergreift, ist er unbewußt an das Göttliche, an die ewige Macht des Geistes gefesselt. Diese Gewißheit hält ihn unsichtbar in diesem Taumel aufrecht und zeigt ihn uns im Augenblick der scheinbar höchsten Entfremdung von Gott grade mit den unlösbarsten Banden an denselben gebunden. Dies ist die Rechtfertigung des Worts des Herrn, welches derselbe im Prolog an Mephistopheles gerichtet hat.*) Für Mephistopheles kann aber dieser esoterische Sinn des Pakts nicht existiren. Für ihn ist nur die frohe Aussicht, durch diesen Vertrag Faust unwiderbringlich an sich gekettet und von seinem Urquell abgezogen zu haben. Mephistopheles steht daher dem Faust, als dieser einschlägt, mit Siegesgewißheit gegenüber und mit diabolischem Hohne, mit dem er in dem schmerzlichsten Ergusse Faust's nur ein unentfliehbares Opfer erblickt. Dem aus tiefer, unbefriedigter Brust hervorbrechenden Verlangen Faust's, die Schmerzen der ganzen Menschheit durchzuempfinden, sein Selbst zu ihrem Selbst zu erweitern, setzt Mephistopheles die Berufung auf die Gränzen der Menschheit, für welche die Dämmerung nur tauge, spöttisch entgegen.**) In

---

*) Wir meinen die Worte des Herrn zu Mephistopheles:

Und steh' beschämt, wenn du bekennen mußt,
Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.

**) Wir haben dabei die Worte des Mephistopheles im Sinn:

Glaub' unser einem, dieses Ganze
Ist nur für einen Gott gemacht!

das wilde Leben soll Faust hineingerissen, hier sollen die Schmerzen unbefriedigten Wissens zum Schweigen gebracht werden. In diesem Sinne weist Mephistopheles mit verachtender Ironie auf die Vertiefung in die Speculation hin, welche von dem vollen Leben abziehe.*) Im Munde des Mephistopheles ist der spöttische Blick auf den Menschen, der speculirt, der Ausdruck seiner Verachtung gegen das theoretische Verhalten überhaupt, gegen das Sinnen und Grübeln, welches den Menschen in das Reich des Gedankens erhebt; die schöne grüne Weide umher ist ihm das volle saftige Leben mit allen seinen Genüssen, das er preist, weil hier seine Macht, seine Erndte beginnt. Im Interesse des *Mephistopheles* ist es daher, Faust vor jedem Rückfall in das *Denken* zu bewahren, weil dieses ihn dem sinnlichen Leben entfremdet und seinem Einflusse entzieht. Wer sich im *Mephistophelischen* Sinn auf die Ironie über die Speculation beruft, der verachtet sie im Interesse der Sinnenlust, denn diese ist ihm die schöne grüne Weide. Aber wie *Mephistopheles* selbst, so haben auch seine allgemeinen Aussprüche immer auch eine Wahrheit, nur von einem andern Standpunkte aus. Wie es das positive, so zu sagen, ewige Moment des Pakts ist, daß Mephistopheles sich dem Menschen zugesellt, um ihn vor Erschlaffung zu bewahren, um seine Kraft herauszufordern, seinem Streben ins Gränzenlose die heilsame Schranke zu setzen, so hat auch dieser Spott des Mephistopheles auf die

Er findet sich in einem ew'gen Glanze,
Uns hat er in die Finsterniß gebracht,
Und euch taugt einzig Tag und Nacht.

*) In den an Faust gerichteten Worten:
Drum frisch! Laß alles Sinnen sein
Und grad' mit in die Welt hinein!
Ich sag' es dir, ein Kerl, der speculirt,
Ist wie ein Thier, auf dürrer Heide
Von einem bösen Geist im Kreis herumgeführt,
Und rings umher liegt schöne, grüne Weide.

Dürre der Speculation, gegen die Frische des Lebens, seine sehr positive Bedeutung, nur von dem universellen Standpunkt der Idee aus. Da ist denn der positive Kern dieser Ironie der Spott gegen die Einseitigkeit des nur theoretischen Verhaltens, gegen jede Vertiefung in die Speculation, die uns dem Leben entfremdet und für die Praxis des Lebens untauglich macht. Da erscheint das Speculiren freilich als dürre Haide, insofern es vom Handeln, vom Gestalten und Umgestalten der Wirklichkeit entfernt, insofern es das, was nur die eine Seite des Lebens und des Menschen ist, zum Eins und Allem macht und das Grübeln an die Stelle der That zu setzen Gefahr läuft. Dieser Sinn ist aber dem Mephistopheles eben so verborgen, als der positive Sinn des Pakts; denn beide sind nur für denjenigen Standpunkt, für welchen Mephistopheles selbst ein nothwendiger Faktor in aller menschlichen Thätigkeit und Entwicklung ist; im Munde des Mephistopheles aber muß sich jede ewige Wahrheit zu einer Unwahrheit verkehren, weil seine ganze Existenz ja auf der Isolirung des Momentes der Verneinung und der Beschränkung beruht, welches er in die ausschließlich vernichtende und zerstörende Thätigkeit und in die Opposition der Selbstsucht gegen den vernünftigen Willen verkehrt hat.

Ein Schüler zeigt sich auf dem Gange. Mephistopheles legt die Kleidung Faust's an, um den Schüler zu empfangen. Gleich nach Faust's Abgang hören wir aus Mephistopheles Munde jene berühmten Worte*), in welchen er seinen Hohn über die Verachtung von Vernunft und Wissenschaft ausspricht

---

*) Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft,
Laß nur in Blend- und Zauberwerken
Dich von dem Lügengeist bestärken,
So hab' ich dich schon unbedingt —
Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zu Grunde gehn.

und darin den eigentlichen Geistestod des Menschen erblickt. Diese Worte erscheinen allerdings mit dem Wesen des Mephistopheles im Widerspruch. Der Geist der Verneinung kann nicht wohl die Macht der Vernunft und Wissenschaft freiwillig anerkennen, durch deren Verachtung sich der Mensch zu Grunde richte. Mephistopheles verläßt offenbar hier seinen Standpunkt und stellt sich auf den entgegengesetzten. Denn Mephistopheles kann wohl, indem er bei seinem ersten Erscheinen sein Wesen als das der Sünde und Zerstörung ausspricht, mit innerm Grimm seine Ohnmacht gegen das sich immer erneuernde Leben eingestehn, aber er kann nicht wohl freiwillig in einem Monologe Vernunft und Wissenschaft preisen, weil sie ja den Menschen seinem Reiche entziehn. Offenbar guckt hier aus Mephistopheles plötzlich der Dichter hervor, der sich in diesen Worten in seiner Indignation gegen die Verächter der Kunst und Wissenschaft Luft macht. Dem Darsteller bleibt nur der Ausweg, diesem ganzen Monologe den Ton mephistophelischen Hohnes zu geben, der aus der Gewißheit seines Sieges über Faust stammt. In diesem Sinne betrachtet er den abgehenden Faust als sein ihm sicheres Opfer, da er die Gaben von sich gewiesen hat, welche den Menschen vor Allem dem Bösen gründlich entreißen können. Daran schließt sich dann der Ausdruck diabolischer Freude, wie er langsam und sicher sein Opfer dem Untergange zuführen will.

Die bewunderungswürdige Scene zwischen Mephistopheles und dem andächtig und autoritätsgläubig herannahenden Schüler hat für den ersteren besonders die Schwierigkeit, in dem docirenden Professorton uns zugleich die Ironie über den gelehrten Pedantismus und den Humor über den ganzen Zustand der Wissenschaften zu versinnlichen. Der Dichter hat in dieser Scene vorzugsweise den Standpunkt der Wissenschaften in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts gegenwärtig, welcher, als dem Bedürfnisse eines gereifteren Geistes nicht entsprechend, nur ironisch behandelt werden kann. Deshalb ist auch M e p h i s t o-

pheles ganz folgerichtig das Organ dieser humoristischen Verspottung, denn er löst in der Maske des Faust die wissenschaftlichen Zustände einer Zeit auf, welche mit ihrer Sehnsucht und ihren Forderungen diesen Boden schon verlassen hatte. Da der jedesmalige Standpunkt der Philosophie den relativen Höhepunkt der wissenschaftlichen Erkenntniß einer Zeit bezeichnet, so verweilt auch der Dichter am längsten und mit der freisten Kraft seines Humors bei der Schilderung der philosophischen Wissenschaft. Zuerst verhöhnt daher Mephistopheles die formale, das volle Leben in bloße Abstraktionen verflüchtigende, den Geist abtödtende Logik und die dogmatische Metaphysik. Nicht besser ergeht es der Jurisprudenz und der Theologie. Während die erstere am Widerspruch zwischen dem positiven Rechte und dem Rechte der Vernunft unheilbar krankt, muß die Theologie vor dem Zweifel und dem Widerspruch fliehen, um nicht das tödtliche Gift damit einzusaugen. Sie kann nur unter der Bedingung einer den Widerspruch ausschließenden Autorität des Buchstabens bestehn. In der Medizin aber befreit sich Mephistopheles selbst humoristisch von dem docirenden Tone; hier entfaltet er die bisher eingezogenen Flügel der Lüsternheit und zugleich der Verspottung alles abstrakten Denkens. Der Schüler aber ist in einen Wirbel hineingerissen, aus dem er nicht heraus kann. Die Verhöhnung der drei ersten Fakultätswissenschaften hatte ihm den Boden unter den Füßen weggezogen und die Schilderung der Medizin ihn der sinnlichen Lust in die Arme geworfen. Das aber ist die eigentlich mephistophelische Freude, den angehenden Jünger der Wissenschaft innerer Haltungslosigkeit Preis zu geben. Auch hier, wie bei dem dem Schüler, auf seinen Wunsch, in das Stammbuch eingezeichneten Spruch*), muß man wieder den mephistophelischen Sinn von dem positiven Gehalt, der darin liegt, wohl unterscheiden. Denn Me-

*) Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

phistopheles will nur unruhig machen, um dadurch für sich zu arbeiten. Aber diese Auflösung der gesammten Fakultätswissenschaften auf ihrem damaligen Standpunkte bietet auch wieder den positiven Kern, daß nur durch sie eine Entwicklung, und eine Regeneration der Wissenschaft möglich war, daß also ihre Negation ein nothwendiger Durchgangspunkt zu einer höheren Stufe der Erkenntniß ist. Indem Mephistopheles dem Schüler die Stelle des alten Testaments: „Ihr werdet sein wie Gott, wissend, was gut und böse ist," als Geleitsspruch durchs Leben mitgiebt, faßt er ebenfalls, seiner Natur nach, nur die eine Seite dieser Worte im Sinn der Schlange, um den Schüler, durch die Berufung auf seine Gottähnlichkeit, zur Sünde, zum Widerstand gegen das Gesetz zu verlocken. Die positive Seite, daß die Freiheit und das Wissen des Bösen und Guten der Quellpunkt der wahren Gottähnlichkeit sind, ist dem Mephistopheles natürlich verschlossen.

Faust und Mephistopheles bereiten sich jetzt zum Ausflug in die kleine und große Welt vor. Denn Faust soll durch den Gefährten allmälig in Sinnenlust eingewiegt werden. Der neue Lebenslauf Faust's beginnt. Der erste Kreis, in welchen Mephistopheles den Faust geleitet, ist die Zeche lustiger Studenten, ein Bild der Roheit und Brutalität, das Faust anwidert und welches Mephistopheles Gelegenheit bietet, seinen ausgelassenen Humor an diesem Volke zu zeigen, das „den Teufel niemals spürt und wenn er es beim Kragen hätte." Man muß Mephistopheles das Behagen in diesem Kreise anfühlen, verbunden mit dem überlegenen, derben Spott, welchen er über die losgebundene Gesellschaft ausgießt. Mephistopheles waltet unsichtbar mitten unter ihnen, ohne daß sie seine Existenz ahnden; sein Erscheinen giebt uns gleich die Schilderung des Geistes, der hier herrscht. Mephistopheles läßt sich in dieser Gesellschaft herab, auch ein Lied zum Besten zu geben; er singt das Lied vom Floh; ein Gesang, der zwischen einem Summen und Sin-

gen mitten inne schweben muß; denn es soll etwas Infernales, vom musikalischen Ton sich Unterscheidendes aus diesem Liede heraustönen; ein Ton, den Seydelmann bewunderungswürdig traf. Denn der Gesang, der Ausdruck der empfindenden Seele, ist Mephistopheles fremd, er kann daher auch kein heitres, harmloses Lied geben. Die Herenküche hat im Organismus des Ganzen die Bedeutung, die Verjüngung Faust's zu bewirken, durch welche er für die sinnlichen Genüsse des Lebens befähigt wird. Hier ist nun Mephistopheles in seinem eigentlichen Elemente; in diesem Reiche der Heren und der Thiere ist er der Herr und König; hier wird daher sein ganzes Erscheinen, wie sein Ton die diabolische Natur völlig herauskehren, denn an diesem Ort fällt jede Absicht, sein eigentliches Wesen zu verhüllen, fort. Zunächst liegt es ihm ob, Faust, dem dieses tolle Zauberwesen anwidert, gefügig zu machen. Er räth ihm zur Verjüngung die rastlose körperliche Arbeit, ein Leben in beschränktem Kreise, ein still genügsames Dasein, wohl wissend, daß von dem ins Ungemessene strebenden, nach Genuß dürstenden Faust ein solcher Rath werde zurückgewiesen werden. Zu den Thieren ist Mephistopheles zärtlich, liebkosend, das Entzücken Faust's aber über das himmlische Frauenbild begleitet er mit diabolischer Freude, weil dies der Haken ist, mit welchem er denselben am sichersten an sich fesseln zu können hofft. Die Stimmung setzt sich auch in der folgenden humoristischen, die Sinnenlust Faust's anfachenden Rede fort. Aber das Behagen des Mephistopheles weicht plötzlich einer höllischen Wildheit und einem infernalen Zorne, mit welchem er der herunter fahrenden, nach ihm und Faust Flammen sprühenden Here begegnet. Mephistopheles hat nur einen Moment wilden Zorns; dem Menschen gegenüber kann derselbe nicht hervortreten, weil er hier entweder in der Stimmung der Ironie, der Schadenfreude, oder im Vorgefühl gelingenden Sieges ist. Gott gegenüber bleibt ihm nur der verzehrende Grimm über seine Ohnmacht; aber hier in derjenigen Welt, in der er

sich als Herr weiß, hier dürfen auch auf einen Moment selbst Zornesflammen aus ihm hervorsprühn, sobald er seine Herrschaft verkannt glaubt. Sein Zornesausdruck muß daher den Charakter diabolischer Wildheit und eines entfesselten Grimms haben, vor dem die Hexe zerknirscht zusammensinkt. Aber gleich darauf greift er wieder nach dem Tone des Humors und verspottet jene Kultur, welche das Gespenst des Bösen begraben zu haben meint, während dasselbe seinem Wesen nach mitten unter ihr lebt und wirkt. Dieser Humor steigert sich bei den Beschwörungsformeln der Hexe zur frechsten Lust, indem er darin spöttische Hindeutungen auf christliche Lehren erblickt, gegen welche er sich hier durch den tollen Humor, welcher die ganze Scene beherrscht, Luft macht. Den Gipfel seines Behagens aber bildet der Moment, in welchem Faust den ihm bereiteten Trank wirklich nimmt. Denn mit diesem Akt scheint ihm Faust einen Schritt weiter in seiner neuen Lebensbahn gekommen. Der Ton des Mephistopheles kann bei allen diesen Ceremonien, welche die Bereitung des Trankes begleiten, nicht gesättigt genug von Lust und Behagen sein; man muß es ihm anhören, daß er Faust jetzt schon mit einer gewissen Zuversicht den *seinen* nennt und daß derselbe in diese Bahn der Sinnenlust unwiderstehlich hineingerissen ist. Die letzten Worte der Scene wird Mephistopheles daher mit dem Ton einer triumphirenden Genugthuung sprechen, welche ihres Sieges schon im Voraus gewiß ist.

Das Verhältniß des *Mephistopheles* zu *Gretchen* und der *kupplerischen Marthe* ist nicht schwierig aufzufassen. Unter allen Verhältnissen hat Mephistopheles hier am meisten den sinnlichen Teufel, den Teufel mit Hörnern und Pferdefuß zu verstecken, weil er beiden Frauen durchaus menschlich erscheint. Freilich wirkt er auf Gretchen unheimlich, er erfüllt sie mit geheimen Grauen; seine tückische Schadenfreude, seine grinsende Lust erfüllen diese tiefe und kindliche Natur mit einem unbezwingbaren Widerwillen, aber immer erscheint er ihr doch als ein

Mensch, als der menschliche Gefährte des Faust. Mephistopheles hat also in seiner äußern Erscheinung das Diabolische hier am meisten zu verbergen und das innerlich Diabolische dagegen am meisten hervorzukehren. In diesen Scenen mit Gretchen werden daher Ton und Blick den Teufel nur in dem Sinn in sich aufzunehmen haben, daß sie die ganze Scala der Vorstellungen abspiegeln, welche die wachsende Leidenschaft der Liebenden in Mephistopheles erweckt. Gleich das erste Erscheinen Gretchens nöthigt Mephistopheles das Bekenntniß ab, daß er über diese keine Gewalt habe. Denn die Unschuld, in der die Gegensätze des Guten und Bösen noch ungeschieden ruhen, ist kein Objekt für Mephistopheles; es kommt daher zunächst darauf an, Gretchen aus diesem ersten Stadium herauszutreiben. Dies geschieht durch die Erweckung weltlicher Lust in der Freude am Schmuck und in der Verheimlichung des wiederholten Geschenkes vor der Mutter. Mephistopheles spinnt die Fäden eben so geschäftig, als bedächtig; denn es liegt ihm eben so viel daran das Verhältniß Faust's zu Gretchen auf dem Grunde sinnlicher Lust zu befestigen, als mit aller Vorsicht und List sein Opfer zu umstricken. Mephistopheles drängt Faust ordentlich vorwärts, denn die angefachte Sinnlichkeit soll zum Verderben des letzteren hinwirken; darum strengt Mephistopheles sein Sinnen an, um die Berückung Gretchens zu beschleunigen; darum ergreift ihn selbst der Zorn, als das erste Schmuckkästchen durch die fromme Einfalt der Mutter Gretchens zum Geistlichen gewandert ist. Die Erzählung selbst ist ein Solitair diabolischen Humors, in den sich der erste Aerger über seine vergebliche Mühe und die neugeforderte Anstrengung auflöst. Mephistopheles kann, seiner Natur nach, im Aerger nicht verharren, weil er sich sogleich durch den Hinblick auf seine unerschöpflichen Mittel und seine stets siegreiche List über den Affekt des Aergers hinaufschwingt. Darum malt er in der Erzählung des der Kirche übergebenen Kästchens mit einem wahren Genuß den ganzen Vorgang aus, indem er

seinen Spott nicht minder über die fromme Einfalt der Mutter, als über die Selbstsucht der Kirche in ihren Dienern ergießt und endlich in Faust die Lust zu Gretchen von neuem anfacht. Hatte das erstemal der kirchliche Sinn seinen Zweck vereitelt, so soll die Hülfe des verführenden Weibes ihm das zweitemal seinen Raub sichern.

Mephistopheles muß in seiner ersten Zusammenkunft mit Marthe und Margarethe gleich den Ton sehr bestimmt gegen die beiden Frauen abschatten. Der Marthe gegenüber fühlt er sich augenblicklich als der humoristische Teufel voll Frechheit und Lust über das verworfene Weib, das ihm zu seinen Zwecken wie auserlesen scheint. Bei dem Anblick Gretchens aber überfliegt ihn selbst eine gewisse Lüsternheit, indem er an das Entzücken denkt, welches die Leidenschaft dieser tiefempfindenden Seele verheißt; und während er zur Marthe grelle, kecke Farben der freigelassensten Lust nimmt, tritt er, um nichts zu verderben, in der Berückung Margarethens leise, behutsam auf, wählt zarte Farben und theilt seinen Worten sogar einen Hauch süßen Behagens mit, aus dem wenigstens Gretchen die diabolische Lust nicht herauswittert. Die Geschäftigkeit verdoppelt sich indeß, das Feuer muß geschürt werden, jetzt, oder niemals scheint ihm Faust dem Sinnenrausche erliegen zu müssen. Sein Humor wird daher mit dieser Aussicht auch freier, seine Lust an dem Verhältniß wächst mit der Leidenschaft Faust's. Diese Stimmung hat der Spaziergang mit Marthe zu versinnlichen. Beide lösen das in Liebesleidenschaft sich immer mehr vertiefende Paar, Faust und Gretchen, ab und bilden gewissermaßen die ironische Kehrseite der Liebenden, die Karrikatur der Liebeslust. Es ist dieser Moment in der Erscheinung Mephistopheles derjenige, in welcher sein Humor die keckste Farbe gewinnt; weder vorher, noch nachher ist er in ähnlicher Lust; vorher ließ ihn die Hast und Geschäftigkeit in der Schürzung des Knotens nicht dazu kommen; später ist er durch den wiedererwachenden Trieb Faust's

nach Kontemplation und den emportauchenden Schmerz desselben über das Unheil, das er Gretchen bereitet, ernster beschäftigt. Mephistopheles hat nur diesen einzigen Moment, in welchem er auf der Höhe des Spottes und des freigelassenen Humors steht. Denn er wirft seine Strahlen nach zwei Richtungen hin, einmal ironisirt sein jedesmaliges Erscheinen den Liebesernst Faust's und Gretchens; er folgt ihnen mit dem Vorgefühl eines unausbleiblichen Sieges, dann aber gewährt ihm die Zudringlichkeit der kupplerischen Marthe noch das Behagen einer unerschöpflichen Freude an dem immer abgleitenden Angriff des frechen Weibes. In dieser Scene darf sich daher die diabolische Natur des Mephistopheles nach der Seite der Ironie ganz heraus kehren. Mit dem sarkastischen Hinblick auf das Liebespaar, das eben Seele gegen Seele ausgetauscht hat, schließt Mephistopheles die Scene. Der Fall Gretchens durch Faust's Schuld scheint ihm unwiderruflich gesichert.

Faust hat sich indessen, auf Augenblicke durch die Liebe des reinen Mädchens erhoben, in die Waldeinsamkeit geflüchtet; ein tiefer Schmerz durchzieht sein Innerstes; die Sehnsucht von dem Gefährten loszukommen und die Trauer, an ihn gebunden zu sein, bestürmen sein Gemüth. Mephistopheles erblickt mit Recht in dieser Flucht eine Entfremdung Faust's von ihm. Er sucht ihn daher eiligst auf und dringt hastig mit herbem Spott ein auf sein wiederkehrendes Sinnen und Grübeln, auf die Abkehr vom Leben zur Dürre der Speculation, von der er nur eben erst geheilt worden sei. Er erniedrigt Faust vor sich selbst, er zeigt ihn klein, ohnmächtig, feig; alles in rascher Aufeinanderfolge, denn ihm ist jede Minute kostbar, um den der Sinnenlust schon den Rücken kehrenden Gefährten, derselben mit vollen Segeln wieder zuzuführen. Nun wendet er den Blick Faust's zum Liebchen, das sich abhärmt, und mißt in dieser Schilderung des tiefer Schwermuth Preis gegebenen Gretchens jeden Tropfen des Schmerzes, der Sehnsucht, der tödtenden Herzensangst des trauernden

Liebchens dem sinnlich übersinnlichen Freier zu. Wie eine Schlange umstrickt er Faust langsam und sicher; derselbe muß Gretchens Qualen als sein unseliges Werk empfinden. Mephistopheles aber kommt es dabei nur darauf an, den Entflohenen der Sinnenlust wieder zurückzugeben. Kein Zürnen gegen Mephistopheles, keine Beschuldigung seiner Verführung schreckt denselben; in allen diesen Wendungen sieht er nur die Ohnmacht Faust's, der er die unerschütterliche Ironie entgegensetzt und den Spott gegen das, was der Natur Faust's das Entsetzlichste ist, gegen die Halbheit des Bewußtseins, das weder den Muth hat mit dem Teufel zu brechen, noch sich ihm fest zu verbinden.

Der zu Gretchen zurückgekehrte Geliebte empfängt von derselben die Zusicherung unbedingtester Hingebung. Damit ist in Mephistopheles die ganze diabolische Lust zurückgekehrt. Diese hat jetzt den Charakter des Hohnes über den in Schuld hineingerissenen und doch sich noch gegen sein Unrecht bäumenden Faust. Nun ist Mephistopheles, nach Gretchens Zugeständniß ihrer rückhaltlosen Hingebung, seines Sieges über Faust sicher; er fürchtet nicht mehr, wie früher, einen Abfall, er bedarf daher auch nicht mehr der List. Sein Hohn kehrt sich jetzt gegen den auftauchenden sittlichen Affekt, gegen den Glauben an Gretchens ächte tiefe Leidenschaft, wie gegen ihre Sorge um Faust's Seelenheil. Dieser aber vermag dem stechenden verwundenden Hohne nur noch die tobende Schmähung entgegenzustellen, welche nur zu sehr verräth, wie sehr Faust die Wahrheit dieses diabolischen Spottes gegen ihn innerlich anzuerkennen gezwungen ist.

Mit dem sittlichen Fall Faust's und Gretchens wächst natürlich auch Mephistopheles Behagen. Das Erscheinen Valentins, des tief verletzten Bruders Gretchens, der die Schande der Schwester an dem Verführer zu rächen brennt, erfüllt Mephistopheles mit einer diabolischen Lust, in der er die Walpurgisnacht schon vorfühlt. In dieser Stimmung singt er das Lied, welches über die durch Liebe Gefallene noch Hohn spricht. Va-

lentin soll dadurch hervorgelockt und die neue Verletzung durch den Tod desselben von der Hand Faust's herbeigeführt werden. Mephistopheles steht dem Gefährten tapfer zur Seite; durch ihn gelingt es, Valentin den Todesstoß zu geben. Beide ergreifen die Flucht. Obgleich Mephistopheles, als das Princip der Verneinung und der Sünde, sich eigentlich nicht wie ein menschlicher Charakter entfalten und wachsen kann, so muß man ihn dennoch, mit den zunehmenden Freveln Faust's, seine diabolische Natur immer ungezügelter und unverhüllter hervorkehren sehen. Darin kann bei ihm der einzige Fortschritt bestehn. Der Hohn wird teuflischer, der Blick stechender, das Lächeln unheimlicher, die Bewegung schlangenartiger erscheinen; das Diabolische entäußert sich seiner Hülle immer mehr, Ton, Haltung und Gebärde streifen den Schein des Menschlichen immer entschiedener ab, um die diabolische Natur ganz an die Oberfläche treten zu lassen. Daß dies auch mit der Dichtung übereinstimmt, beweist die nachfolgende Walpurgisnacht, in welcher Mephistopheles in seinem eigentlichen Elemente ist, wo alle Radien des Diabolischen sich vereinigen. Hohn, wüste Sinnlichkeit, thierisches Wohlbehagen, vernichtender Spott, Gefühl seiner Herrschaft, alle diese Elemente der Mephistophelischen Natur gehn hier in einen Brennpunkt zusammen.

Aber grade auf diesem Gipfel der Lust und der Herrschaft des Mephistopheles beginnt auch schon der Rückschlag des sittlichen Geistes, der sich für seine furchtbaren Verletzungen rächt und die Verkündigung des Herrn im Himmel zu rechtfertigen beginnt. Symbolisch sehn wir am Schluß der Walpurgisnacht die Vorzeichen der rächenden Gerechtigkeit in der Vision Faust's, der ein blasses schönes Kind mit geschlossenen Füßen von fern erblickt, das dem guten Gretchen gleicht, ein Anblick, von dem ihn Mephistopheles ablenkt, weil es dabei Niemand wohl wird. Denn im Interesse des Mephistopheles ist es, jede Vertiefung Faust's in sein Vergehn abzuwenden. Ja auch auf das letzte

Schicksal, welches dem unglücklichen Gretchen durch die weltliche Gerechtigkeit beschieden ist, deutet der Schluß der Scene hinaus. Damit aber hebt der Sieg des göttlichen Geistes schon indirekt an. Dieser bricht aber auch in ganz direkter Weise aus der Nacht der Zerstörung leuchtend hervor, einmal in der Verzweiflung und innern Verwüstung, welcher Faust Preis gegeben ist, und dann in der, durch die Zerknirschung, Reue und Buße von der innern Zerstörung sich reinigenden und sich erlösenden Margarethe, deren innerlich vollbrachter Sühne endlich die verzeihende Stimme des göttlichen Gerichts antwortet. Dem verzweifelnden Faust setzt Mephistopheles die ganze Gewalt teuflischer Ruhe entgegen, die der Zerknirschung und Wuth Faust's gegenüber den Charakter des Hohns über die Ohnmacht desselben annimmt. Mehr als Hülfe zur Befreiung aus dem Kerker, also zur Erlösung aus den äußern Banden, vermag auch Mephistopheles nicht zu verheißen; ein Geständniß, worin sich wider Willen seine Anerkennung des göttlichen Geistes als dessen, dem allein alle Macht im Himmel und auf Erden gegeben ist, ausspricht.*) Selbst durch die grinsende Ruhe des Mephistopheles wird die empörte bestialische Natur, die gegen ihre Schranke knirscht, durchbrechen. In dem Hohne kündigt sich die zischende Schlange an, die sich in dem Gift, das sie speit, Luft macht für den Verlust, der ihr droht. In dieser Scene tritt, wie in keiner der vorhergegangenen, das bestialische Element des Mephistopheles hervor, welcher jetzt den letzten Schein menschlicher Existenz abgestreift hat und den Sohn der Hölle in seiner ganzen nackten Häßlichkeit zeigt. Dies Bild soll uns die Darstellung wiedergeben, ohne widerwärtig zu werden. Das Bestialische in mensch-

---

*) Mephistopheles sagt auf die Forderung des Faust, Gretchen zu befreien: „Ich führe dich, was ich thun kann, höre! Habe ich alle Macht im Himmel und auf Erden? Des Thürmers Sinne will ich umnebeln, bemächtige dich der Schlüssel und führe sie heraus mit Menschenhand. Ich wache! Die Zauberpferde sind bereit, ich entführe euch. Das vermag ich."

licher Gestalt, das Zischen des Hohns, das unfreiwillige Bekenntniß der Schwäche soll furchtbar wirken, und die sittliche Häßlichkeit sich herauskehren, ohne unsern ästhetischen Sinn zu verletzen. Die ganz freigewordene diabolische Natur, welche die menschliche Gestalt nur noch als eine schlaffe Hülle umgiebt, wird uns den Widerspruch zwischen der menschlichen Maske und dem dieselbe verspottenden Inhalt durch Ton und Blick versinnlichen. Dasselbe gilt natürlich auch von dem letzten Erscheinen des Mephistopheles. Das innerlich frei gewordene Gretchen, das sich zur vollen Anerkenntniß des göttlichen Geistes erhoben hat, sieht jetzt den Mephistopheles in seiner wahren Gestalt, sie erkennt in ihm den Bösen, vor dem sie sich an diesem heiligen Orte entsetzt. Sein Auftreten treibt Gretchen aus dem Grauen vor dieser Gestalt, worin sich nur das Entsetzen über ihre eigene Sünde und ihr Verbrechen offenbart, heraus zu der freien, zuversichtlichen Hingebung an das göttliche Gericht. Ihr Grauen vor Faust ist das Grauen vor der ihn noch beherrschenden Gewalt der Sünde. Darin ist aber auch ihre Rettung schon ausgesprochen. In Faust aber scheint Mephistopheles sein Opfer gewonnen zu haben. Doch auch das triumphirende: „Her zu mir," womit Mephistopheles den Gefährten als sein Geschöpf mit sich fortreißt, ist kein vollständiger Sieg desselben. Denn wenn auch Faust am Schlusse des ersten Theils nicht, wie Gretchen, gerettet ist, weil er sich innerlich noch nicht gereinigt hat, so ist doch selbst in seinem verzweiflungsvollen Ausspruch am Schluß: „O wär' ich nie geboren," seine Rettung schon angebahnt. Der von der Unseligkeit seines Lebens ergriffene Faust steht in diesem Moment seiner Rettung näher, als damals, wo er sich in die Tiefen der Sinnlichkeit stürzte, um sich durch die berauschende Kraft des Mephistopheles zu übertäuben. Denn Faust ist entfernter als je vom Sinnenrausch eine Befriedigung zu erwarten; weniger als je ist also seine Wette gegen Mephistopheles verloren. In diesem Widerstreit der Unmensch

ohne Rast und Ruh zu sein, und doch, grade in dieser innern Zerstörung, der Wiederaufnahme in das Reich des göttlichen Geistes näher als je zu stehn, ist auch das Bedürfniß der objektiven, wirklichen Erlösung Faust's gesetzt. Mephistopheles muß die Unwahrheit seines letzten Wortes: „Her zu mir," auch in der That erfahren, und der Gegensatz zwischen dem durch seine Verzweiflung der Rettung würdigen und daher erlösbaren und dem der That nach noch in Sinnlichkeit und Selbstsucht verstrickten Faust muß sich durch die folgende Bewegung aufheben. Der Triumph des Mephistopheles erscheint daher am Schluß unserer Tragödie ganz dem Verhältniß, wie es der Prolog ankündigt, gemäß, im Grunde als der Anfang seiner Ohnmacht, als eine ungeheure Selbsttäuschung, da Faust mehr als jemals in seinem dunkeln Drange sich des rechten Wegs, wenn auch nur negativ, bewußt ist, und dem göttlichen Geiste, im Momente seiner scheinbar größten Abkehr, näher ist, als er es im Momente seiner Verbindung mit Mephistopheles war.

Franz Moor in Schillers Räubern.

Darüber kann heut, vom Standpunkt der Wissenschaft aus, kein Zweifel obwalten, daß Franz Moor keine eigentlich poetische Gestalt ist und daß sie, streng genommen, überhaupt kein tragisches Interesse hat. Franz Moor ist ein Verein von lauter Negationen, und doch nicht, wie Mephistopheles, das Princip der Negation, das selbstbewußte den Kampf gegen Gott unablässig führende Böse. Franz Moor ist Mensch und doch nur ein Complex von Unmenschlichkeiten; und darin liegt es, daß er eine Abstraction ist, welche nicht das volle Interesse einer menschlichen Individualität in Anspruch nimmt. Denn die ganze Summe dieser Negationen, welche der Dichter in Franz Moor zu einem individuellen Dasein vereinigt hat, leihen demselben nicht die Wahrheit einer menschlichen Existenz. Franz Moor ist feige, tückisch, verrätherisch, ehrlos, gemeinsinnlich, niederträchtig, boshaft, unkindlich, unbrüderlich, kurz alle sittliche Verhältnisse verhöhnend, ohne uns durch irgend eine Eigenschaft oder ein Interesse zu entschädigen und zu fesseln. Sähen wir ihn, wie Richard III., mit allen sittlichen Gewalten brechen, um einen großartigen Ehrgeiz zu befriedigen, und durch seinen Verstand und seine heroische Kraft das Recht seines Ehrgeizes darlegen, sähen wir ihn, wie Richard, als den geistig mächtigsten Menschen in seiner Umgebung dastehn, dem die Herrschaft zufällt, weil in dieser Zeit der Auflösung aller Bande sie dem stärksten Verstande und Willen zufallen muß, so gewährte er uns ein menschliches Interesse und wäre dadurch eine poetische Gestalt.

Denn wir ehren die göttlichen Gaben auch da noch, wo sie durchaus unsittlichen Zwecken dienen, weil Geist und Willenskraft an und für sich die Stätte für das sittlich Große und Erhabene sind. Auch in dem Mißbrauch dieser Gaben erkennen wir noch die menschliche Hoheit an. Bei Franz Moor erklärt uns aber auch nicht irgend eine, wenn auch dem Individuum nicht wirklich widerfahrene, aber doch von demselben geglaubte und tief empfundene Verletzung die Quelle der Bosheit, welche, durch die Verhältnisse begünstigt, und durch sie über das ursprüngliche Ziel hinausgehoben, ihr Opfer langsam und mit Wollust umstrickt und vernichtet, wie bei Jago im Othello. Nicht minder fehlt Franz Moor jene Keckheit des Witzes, jene Kraft kaustischen Humors, die uns an Jago fesselt. Das Motiv des Ehrgeizes fehlt Franz Moor ebenfalls, und auch die Herrschsucht erscheint bei ihm in so kleinlicher und so gemeiner Gestalt, daß sie nur den brutalen Charakter der Befriedigung jedes augenblicklichen Gelüstes hat. Selbst List und Verstand sind ihm nur in geringem Maaße verliehen, denn der Aufwand seiner Verschlagenheit müßte an Naturen von etwas stärkerem Geiste, wie der alte Moor, nothwendig scheitern. Nach keiner Seite hin ist also in Franz Moor ein positives Element, das uns poetisch zu fesseln und zugleich den Glauben an die innere Wahrheit dieser Gestalt aufzudringen vermag. Gleichwohl verläugnet sich auch in dieser Charakterbildung die Gewalt der Geisteskraft nicht, welche das ganze Werk durchweht und jener ungeheure Gestaltungstrieb, der, allen bisherigen Formen den Krieg ankündigend, sich auf den Trümmern einer zerschlagenen Welt eine neue gründen will. Die Kraft, welche in Karl Moor ein so titanenartiges, weltstürmendes Individuum erschuf, hat sich in Franz zu der Darstellung eines alle sittlichen Grundlagen unserer Natur verhöhnenden Geschöpfes verirrt. In Karl Moor ist in der That ein wunderbares Gemisch von bewunderswerthen und verabscheuungswürdigen Eigenschaften; wir fühlen uns

von ihm eben so angezogen als abgestoßen. Wir fühlen, daß hier alle Elemente eines umwälzenden Geistes vereinigt sind, die nur eine völlig verkehrte Auffassung des Einzelnen zur sittlichen Weltordnung in zerstörende Wirkungen ausschlagen läßt, Es ist groß und tief gedacht, daß in Karl Moor grade die Leidenschaft des Zerstörens, seine Kriegserklärung gegen die ganze bürgerliche Gesellschaft aus seiner ihn so tief erschütternden Ausstoßung aus der Familie, der er mit unendlichem Vertrauen ergeben war, hervorbricht. Indem durch den Fluch des Vaters, zu dem sich noch der Ton des Hohnes gesellt, die heiligsten Bande zerrissen werden, mit denen sich Karl Moor an die Familie gebunden fühlte, indem ihm dieser von ihm heilig gehaltene Grund alles sittlichen Lebens unter den Füßen weggezogen, seine bisher unerschütterliche Zuversicht zu der alles überdauernden Liebeskraft des Erzeugers vergiftet wird, kehrt er sich gegen die ganze bürgerliche Ordnung, welche ihm auf durch und durch unterhöhltem Boden steht, und daher werth ist, daß sie zerfalle, weil ihr tiefster Grund zu einer Lüge geworden ist. Weil aber dieses erste und einfachste sittliche, auf natürlichem Grunde wurzelnde Verhältniß zur Familie doch den Menschen über alle Reflexion hinaus fesseln, weil der Mensch diesen Zusammenhang mit der Quelle seiner Existenz nie ganz zerstören kann, so bricht in Karl Moor die Kraft dieses Verhältnisses immer wieder hervor und macht seine unveräußerlichen Rechte geltend.

Den abstrakten Gegensatz dazu bietet uns Franz Moor dar. Die eigentliche Angel dieses Charakters ist die Sophistik des Verstandes, mit welcher derselbe die in Form unmittelbarer Empfindung in uns lebendigen sittlichen Mächte, als eitles Vorurtheil und Lüge, und den tiefen Zusammenhang des sittlichen Geistes mit der Naturbasis der Erzeugung als ein Hirngespinnst, als ein durch die Ueberlieferung nur geheiligtes Phantom verspottet. Dies Moment bildet, streng genommen, das einzige höhere Interesse, daß wir in Franz Moor den von aller

sittlichen Grundlage, aller unmittelbaren sittlichen Empfindung abstrahirenden und sich über seine Stärke selbstbelügenden Verstand erblicken, gegen welchen der sittliche Geist, von dem er sich, als von einem Vorurtheil, wähnte befreien zu können, reagirt und die Sophistik des abstrakten Verstandes zu Schanden macht. Der nur räsonnirende Verstand, welcher sich den sittlichen Mächten, die zunächst in der Gestalt der Empfindung, also in unreflectirter Weise, im Bewußtsein lebendig sind, mit Freiheit gegenüber zu stellen wähnt, und sich dagegen, als gegen ein unkritisch von uns aufgenommenes Vorurtheil richtet, zerstört sich selbst, weil er sich von der Substanz unseres Daseins, also von der ewigen Vernunft selbst, lossagt und sich in der Selbsttäuschung befindet, von allem in unserem sittlichen Bewußtsein Lebendigen abstrahiren zu können, indem er seine eignen selbsterfundenen, unwahren Abstraktionen, die er zu Konsequenzen ausspinnt, für den Ausdruck der Geistesfreiheit nimmt. Franz Moor befindet sich in dem Wahn mit der Kritik über die gläubig aufgenommene Macht des Gewissens zu schweben und die sittliche Gewalt der natürlichen Bande der Familie, als ein nichtiges Dogma aufzuzeigen, während er selbst seinen Widerspruch gegen die von ihm als Vorurtheil bezeichneten Mächte unsres Bewußtseins unkritisch aufnimmt und in seiner Polemik selbst völlig dogmatisch ist, indem er seinen eignen Standpunkt der Kritik gar nicht unterwirft.

Franz Moor übt aus der niedrigsten Selbstsucht den nichtswürdigsten Verrath an Bruder und Vater, aber er räsonnirt sich seine Handlung als eine solche vor, welche nur der Thoren Menge verurtheilt, weil diese die natürlichen Bande der Familie auch für die ursprünglich sittlichen halte. Er unterwirft daher sein Verhältniß zum Bruder und Vater der Sophistik seines Verstandes, um vor sich selbst dieses Verhältniß aller sittlichen Würde zu entkleiden. In dieser Sophistik reißt er das Untrennbare auseinander, indem er vom natürlichen Prozeß der Zeugung die

sittliche Beziehung, deren Basis in der Familie doch der erstere ist, frech ablöst. So zerstört sein abstrakter Verstand die Einheit des Natürlichen und Geistigen, welche das Wesen der Familie und aller daraus erwachsenen Verhältnisse ist, eine Einheit, welche die Vernunft eben so sehr begreift, als sie der unbefangene Sinn empfindet und respectirt. Auf Franz Moor's wüstem Räsonnement liegt der Fluch der hohlen Abstraktion, und daher der Selbstbelügung, wodurch sich der Mensch eine Reihe von Konsequenzen zieht, die einen Schein von Nothwendigkeit haben, aber alle auf einer bodenlosen, unwirklichen Voraussetzung beruhen. Von diesem Standpunkt aus ist daher jedes Räsonnement schielend, weil es entweder eine verkehrte Anwendung macht von Sätzen, welche in einem absoluten Sinne und in einer absoluten Sphäre Wahrheit haben,*) oder Momente auseinanderreißt, die eben nur Wahrheit haben, wenn sie als ineinander seiend, d. h. als untrennbar gefaßt werden. So ruht in der Familie jede sittliche Beziehung auf natürlichem Grunde, und umgekehrt sind hier die natürlichen Prozesse sittlich, weil der sittliche Geist ihnen im Keime schon innewohnt.

Franz Moor erkennt indessen in seinem Räsonnement eigent-

*) Wir rechnen z. B. hierher den abstrakten Satz, den Franz Moor, als ein Resultat seines sophistischen Räsonnements, zieht: „das Recht wohnt beim Ueberwältiger und die Schranken unserer Kraft sind unsere Gesetze.“ Er spricht diesen Satz aus, um sein eignes Unrecht dadurch zu beschönigen, aber begreift nicht, daß dieser Satz, richtig aufgefaßt, sein eignes Handeln Lügen straft, indem er selbst eben durch die Stärke des höheren Rechts vernichtet wird, die von ihm zerstörte sittliche Ordnung sich an ihm selbst furchtbar rächt. Was er also Recht nennt, weist vielmehr das wirkliche Recht als ein Unrecht auf. Franz Moor verwechselt den augenblicklichen Erfolg mit dem Sieg des Rechts und nennt daher Recht, was sich gegen das wirkliche Recht als ohnmächtig zeigt. Im absoluten Sinne sind die Schranken der Kraft zugleich unsere Gesetze, und dies Recht wohnt bei dem Ueberwältiger, weil es hier zusammenfällt mit der praktischen Vernunft, welche stark genug ist, sich gegen allen Widerstand zur Herrschaft zu bringen.

lich unfreiwillig die Macht des Gewissens, die Macht des Rechts, die Macht der Familienbande an, denn sein ganzes Streben geht ja darauf hin, sich von dieser Wurzel loszureißen, die er doch nicht völlig aus seinem Innern ausraufen kann. Vom ersten Moment an muß also dies ganze Netz seiner Sophistik als ein Versuch angesehen werden, sein ursprüngliches Bewußtsein niederzuhalten. So mächtig auch seine Sinnlichkeit, seine Selbstsucht, sein Neid sind, so wagt er es doch nicht vor sich selbst diese Leidenschaften als das nackte Motiv seines Handelns hinzustellen, sondern er flüchtet zur Sophistik, er lügt sich durch sie die Regungen seines Gewissens fort, um sich das Unrecht und die Niederträchtigkeit nicht als solche eingestehn zu dürfen. Auf diese Wurzel muß der Darsteller zurückgehn, sie giebt ihm den einzigen Halt, dem Charakter eine menschliche Seite abzugewinnen, der sonst in das Bodenlose bloßer Negationen herabsinkt. Franz Moor beginnt in der Tragödie selbst mit dem tückischen Verrath an Vater und Bruder, welche wo möglich Beide gleichzeitig als Opfer fallen sollen. Aber dieser diabolische Streich, der das Leben des alten Moor an der Wurzel trifft, ist wesentlich das Ergebniß jener sich selbst belügenden Sophistik, welche uns der erste Monolog enthüllt.*) Auf ihm

*) Vor Allem die Stellen: „Wir wollen uns ein Gewissen nach der neuesten Façon anmessen lassen, um es hübsch weiter aufzuschnallen, wie wir zulegen. Was können wir dafür? Geht zum Schneider! Ich habe Langes und Breites von einer sogenannten Blutliebe schwatzen gehört, das einem ordentlichen Hausmann den Kopf heiß machen könnte. — Das ist dein Bruder! — Das ist verdollmetscht: er ist aus eben demselben Ofen geschossen worden, aus dem du geschossen bist — also sei er dir heilig! — Merke doch einmal diese verzwickte Konsequenz, diesen possierlichen Schluß von der Nachbarschaft der Leiber auf die Harmonie des Geistes, von eben derselben Heimath zu eben derselben Empfindung, von einerlei Kost zu einerlei Neigung. Aber weiter — es ist dein Vater! er hat dir das Leben gegeben, du bist sein Fleisch, sein Blut — also sei er dir heilig! Wiederum eine schlaue Konsequenz! Ich möchte doch fragen, warum er mich gemacht? Doch wohl nicht gar aus Liebe zu mir, der erst ein Ich werden sollte?

ruht daher das ganze Gewicht, die Angel des Charakters und die Möglichkeit, den Charakter selbst, nach einer Seite hin, wachsen zu lassen. Wir wollen nämlich in Franz Moor einen Jüngling sehn, von der Natur schon wenig günstig ausgestattet, aber durch das ewige Brüten über seine verbrecherischen Plane, wie von Neid und Bosheit zerstört und verzerrt, der seiner verzehrenden Selbstsucht überlassen, von keiner Seele geliebt, ja von Amalien sogar mit Verachtung behandelt, unabläßig bitter erinnert an den von der Natur verschwenderisch ausgestatteten älteren Bruder, sich in einen Kreis sophistischer Reflexionen hineingesponnen hat, die jede Regung seines sittlichen Bewußtseins zerstören. Der Monolog enthüllt diesen unseligen Prozeß seines abstrakten wesenlosen Räsonnements. Wie ist dieser Monolog zu sprechen? Als das Produkt der Selbstbelügung und Selbstübertäubung, in welcher Franz Moor vor dem ursprünglich Menschlichen, dem sittlichen Bewußtsein flieht, um sich seinem Stachel zu entziehn. Man wird es daher dem Ausdruck des ganzen Monologs anhören müssen, daß Franz Moor über dieser Sophistik gebrütet hat, daß sie das Ergebniß finsterer, einsamer Stunden und seine Zuflucht vor der reagirenden Macht des Gewissens geworden ist. Hier muß uns der Darsteller zu der Stätte führen, wo die Vertheidigungswaffen zu allen verbrecherischen, unnatürlichen Thaten geschmiedet worden sind, hier müssen wir den, sich selbst überlassenen, auf seine Stärke pochenden und wüst gewordenen Verstand eines kranken Hirns erkennen, der

---

Hat er mich gekannt, eh' er mich machte? oder hat er vorher an mich gedacht, wie er mich machte? wußte er, was ich werden würde? Das wollt ich ihm nicht rathen, sonst möchte ich ihn dafür strafen, daß er mich doch gemacht hat! Kann ich's ihm Dank wissen, daß ich ein Mann wurde! So wenig, als ich ihn verklagen könnte, wenn er ein Weib aus mir gemacht hätte. Kann ich eine Liebe erkennen, die sich nicht auf Achtung gegen mein Selbst gründet? Konnte Achtung gegen mein Selbst vorhanden sein, das erst dadurch entstehn sollte, davon es die Voraussetzung sein muß? Wo steckt denn nun das Heilige?"

sich einbildet, durch eine unumstößliche Logik die Gesetze der Vernunft und die ewige Grundlage der Sittlichkeit als ein Phantom der Tradition erwiesen und sich über dieselben hinausgeschwungen zu haben. Franz Moor wird daher, selbst in der Auseinanderlegung seines Denkprozesses, von einer gewissen Unruhe und Hast ergriffen sein, die der unwillkührliche Ausdruck dieses krankhaften Denkens, dieses Fluchtversuches vor der unerbittlichen Macht der Wahrheit ist. In diesem Monologe muß der Keim des ganzen Menschen liegen; er soll uns über die nackte Nichtswürdigkeit, die nackte Bosheit hinausführen, soll uns aus dem rein Diabolischen in die Werkstatt des Menschlichen versetzen und die trübe Verirrung aufschließen, in die der blos abstrakte, von dem vernünftigen Grunde des Lebens sich ablösende Verstand verfällt. Dieser Monolog soll uns also nur den Schein einer strengen Gedankenfolge geben, weil wir den über der unverwüstlichen Grundlage unserer sittlichen Natur kritisch schwebenden, im Hochmuthe seiner Skepsis befangenen Jüngling unfreiwillig von dem Feinde schon umklammert sehn, den er weit von sich fortgeschleudert zu haben wähnt. Das Geheimniß dieses Widerspruchs hat der Monolog zu enthüllen: er ist die Brandstätte des sittlichen Geistes, der aber unter der Asche noch fortglüht. Aber darin liegt auch das einzig höhere Interesse und der innere Fortschritt, welchen Franz Moor darbietet. Ohne dies Element sinkt er zu einer widerwärtigen, Ekel erregenden Karrikatur herab, die zwischen Mensch und Satan mitteninne schwebt. Die Bosheit und die Niederträchtigkeit Franz Moor's wachsen allerdings, aber darin liegt nicht das Princip eines innern Fortschritts. Als Bösewicht ist er in der ersten Scene schon völlig entwickelt; er interessirt uns nicht durch den Fortgang nach dieser Seite hin, denn hier gewinnen wir nur die Anhäufung von Negationen, ohne uns, wie bei Richard III., durch die Konflikte mit den großen Verhältnissen und durch den wachsenden Aufwand seiner List und Kühnheit zu entschädigen. Aber wohl kann

der Darsteller ihm ein poetisches Interesse abgewinnen, wenn er die wachsende Bosheit, die wachsende Verstockung, die immer nackter werdende Gemeinheit, als Resultat der immer mehr gegen die Sophistik zurückschlagenden Macht des Gewissens, der sich rächenden Gewalt des sittlichen Geistes, vor uns werden läßt. Die erste Reaction des verhöhnten Gewissens bricht schon im Monologe hervor, nachdem Franz Moor den Vater todt glaubt. Er spottet den Vorwurf hinweg, der ihn als Urheber des Todes treffen könnte, und beginnt schon, sich in dem Vorsatz wüster, brutaler Herrschaft zu übertäuben.*) Die Wuth, die er sprüht, ist jedoch nur der nach außen geworfene Grimm seines zerrütteten Bewußtseins, den er von sich selbst abhalten und vor sich selbst verbergen will. Diese beginnende Selbstübertäubung kündigt sich aber auch in der Bosheit und Niederträchtigkeit an, die er der Verachtung Amaliens entgegensetzt. Der durch Verbrechen Herr gewordene Franz will durch den Besitz Amaliens sich vielmehr zum Genuß seiner Herrschaft bringen, als daß er einer Leidenschaft huldigte, denn dazu fehlt ihm der menschliche Kern. Aber es kitzelt ihn sich diejenige zu erzwingen, die nur für den Bruder athmet und ihm die unumwundenste Verachtung zeigt. Darin allein liegt sein Triumph und seine Genugthuung, die er sich für so unnatürliche Verbrechen zu bereiten strebt.

Franz tritt zu Amalien, indem er vom üppigen Mahle kommt. Es ist zur Vermenschlichung der Scene wohl zu rechtfertigen, wenn Franz Moor in einer durch den Wein gesteigerten Stimmung vor Amalien erscheint und die Liebesworte in die-

---

*) Wir haben namentlich die Worte im Sinn: „Wackerer, willkommener Schlaf! Wir wollen dich Tod heißen! (er drückt dem Vater die Augen zu.) Wer wird nun kommen und es wagen, mich vor Gericht zu fordern? oder mir ins Angesicht zu sagen: du bist ein Schurke? Weg denn mit dieser lästigen Larve von Sanftmuth und Tugend! Nun sollt ihr den nackten Franz sehn und euch entsetzen!“ u. s. f.

ser Aufregung heraussprudelt. Um so wirksamer erscheint die Bosheit, welche der Verschmähte gegen Amalien richtet; denn mit dem Augenblicke, wo ihn Amalie mit schneidendem Hohne zurückweist, bricht die nackte Gemeinheit in ihm hervor. Der Wein hat die Zunge gelöst. Den Liebeslauten, die der nüchterne Franz kaum über seine Lippen gebracht hätte, folgt, da sie mit Verachtung zurückgewiesen werden, die entfesselte Bosheit, die sich nicht mehr vor Andern zu verbergen trachtet. Die verworfene Natur ist ganz an das Licht gezogen. Aber mit dem Momente, wo Amalie sich durch den Schlag ins Gesicht für die tiefe Verletzung ihrer Ehre rächt und ihrer Verachtung Luft macht, wird Franz plötzlich ernüchtert. Keine Spur eines durch Wein aufgeregten Zustandes darf von diesem Augenblick an mehr sichtbar werden. Franz zeigt in diesem Momente nichts als nackte Wuth, welche danach ringt derjenigen das Gefühl der Herrschaft aufzudringen, die ihm so tiefe Verachtung entgegengesetzt hat. Zum ersten Male sind die vor Andern noch verborgen gehaltenen Züge der Gemeinheit und der Feigheit durch die Situation ganz enthüllt worden.

Franz Moor ist jetzt in ein anderes Stadium getreten. Mit der Ankunft des Fremden, in welchem die Gewissensangst den moralisch gemordeten Bruder ahndet, nimmt die innere Zerstörung ihren Anfang, indem die moralische Feigheit, welche die Waffen schon streckt vor den Schrecken des Innern,*) sich jetzt

*) Hierbei haben wir besonders die Stelle im Monologe gegenwärtig, welcher der Scene zwischen Franz und Daniel vorhergeht, wo Franz Moor sagt: „Tod und Verdammniß, hab' ich darum meine Nächte verpraßt, — darum Felsen hinweggeräumt und Abgründe eben gemacht — bin ich darum gegen alle Instinkte der Menschheit rebellisch geworden, daß mir zuletzt dieser unstäte Landstreicher durch meine künstlichen Wirbel tölpele. — Sachte! nur sachte! Es ist nur noch Spielarbeit übrig. — Bin ich ohnehin schon bis an die Ohren in Todsünden gewatet, daß es Unsinn wäre, zurückzuschwimmen, wenn das Ufer schon so weit hinten liegt — an's Umkehren ist doch nicht mehr zu denken."

nur noch aufrafft zu einem Verbrechen, aber in diesem Akt schon sich vor sich selbst verkriecht und sich nur noch durch einen Bodensatz von Sophistik vor sich selber zu retten versucht. In dieser Sophistik selbst liegt schon die Angst des Gewissens. Während dieselbe in den ersten Monologen noch mit dem Schein geschlossener Gedanken spielte und von der vorurtheilsfreien Kritik die Farbe stahl, so erscheint sie jetzt in der Gestalt eines wüsten Taumels von Vorstellungen, eines Gemisches von Wildheit und Niedrigkeit.*) Auch die Phantasie kriecht schon im Schlamme; ihre Wendungen sind nur der Ausdruck des verwüsteten Gemüths, das sich vergebens sträubt, seine Feigheit einzugestehn. Diese Scene des vierten Akts, in welcher Franz Moor sich nur noch an die Sophistik klammert und der Funke des Gewissens aus der Asche, in die er gehüllt war, emporgeblasen wird, bildet den Uebergang von dem brutal gewordenen, in zügelloser Bosheit sich ergehenden, zu dem innerlich zerrütteten und sich auflösenden Bösewicht. Schon in dem ohnmächtigen Grimme gegen den Widerstand Amaliens lag das indirekte Bekenntniß seiner Feigheit und inneren Haltungslosigkeit, die sich in der Scene mit Daniel zu einer fieberhaften Angst steigert. Im Monologe schon beginnt der Bankerott der Sophistik; diese morsche Stütze fängt an zu brechen und wir sehn ihrer völligen Zerstörung ent-

---

*) Uns schwebt hierbei der Monolog vor, welcher der Scene mit Daniel unmittelbar folgt, und darin besonders die Stelle: „Ist die Geburt des Menschen das Werk einer viehischen Anwandlung, eines Ungefähr, wer sollte wegen der Verneinung seiner Geburt sich einkommen lassen, an ein bedeutendes Etwas zu denken? Verflucht sei der Ton unserer Ammen und Wärterinnen, die unsere Phantasie mit schrecklichen Mährchen verderben und gräßliche Bilder von Strafgerichten in unser weiches Hirnmark drücken, daß unwillkürliche Schauder die Glieder des Mannes noch in frostige Angst rütteln, unsere kühnste Entschlossenheit sperren, unsere erwachende Vernunft an Ketten abergläubischer Finsterniß legen. — Mord, wie eine ganze Hölle von Furien um dies Wort flattert — die Natur vergaß einen Mann mehr zu machen — die Nabelschnur ist nicht unterbunden worden — und die Schattenspielerei ist verschwunden.“

gegen. Dieses zeigt uns der fünfte Akt, er ist das eigentlich innere Gericht Franz Moor's, die Schädelstätte seiner Selbstbelügung, die Ohnmacht seines Trotzes. Es ist ein tiefer Gedanke des Dichters, daß dieses innere Gericht des Bösewichts durchaus den Charakter des unwillkührlich, des unfreiwillig hervorbrechenden Schreckens und der Angst hat. Sobald sich Franz Moor allein sieht, so ringen die letzten Anstrengungen der Sophistik und seiner Skepsis mit der dieselben in der Luft erstickenden riesigen Kraft des Gewissens, das aus der Tiefe hervorbricht, wo es so lange gefesselt lag, und eingewiegt war durch die Laute eines aberwitzigen Verstandes. Der Traum Moor's ist der Ausdruck der innern Auflösung, das eigentliche Strafgericht, als welches kein furchtbareres gedacht werden kann. Dieser Sieg des sittlichen Geistes durchwühlt Leib und Seele des zerrütteten Franz. Uns ist die darauf folgende Scene mit dem Pastor Moser niemals als ein Fortschritt in der Darstellung dieser innern Zerstörung erschienen. Wir werden durch das Absichtliche derselben, durch die sichtbare Anstrengung, die Sophistik wirklich zu Falle zu bringen, sie auch durch die Kraft religiösen Bewußtseins zum Bekenntniß ihrer Nichtigkeit zu nöthigen, um die ungeheure Gewalt des ersten unfreiwilligen Ausdrucks der innern Zerstörung gebracht. Der Dichter wollte hier lehren, er wollte, so zu sagen, die Ohnmacht der Verstockung, die Schwäche des sich selbst belügenden Verstandes durch das Zwiegespräch sinnlich demonstriren, und versetzt uns dadurch aus der Sphäre der Poesie in die Sphäre der Didaktik. In der vorhergehenden Scene mit Daniel ist Alles großartig und wahr empfunden. Sie ist ein Bild der Zerstörung von Leib und Seele, der Ausdruck des innern Gerichts, aber sie ist dies Alles ganz und gar als eine durchlebte Stimmung, wobei wir an gar keine Moral, keine Demonstration erinnert werden. Die Schrecken der innern Zerstörung dringen nur durch die Macht der Situation und als das innere Erlebniß Franz Moor's auf uns ein, ohne daß uns

nur einen Moment das Gefühl beschleicht, hier ein Exempel zur Warnung und Lehre vor uns zu haben. So sehr wir uns hier auf die Seite der zur Darstellung eingerichteten Bearbeitung stellen, welche die Scene mit dem Pastor Moser weggelassen hat, weil wir in ihr durch die ihr beiwohnende Absichtlichkeit nur eine Schwächung des ungeheuren, vorhergehenden Gemäldes des innern Gerichts erblicken, so entschieden müssen wir die Veränderung verwerfen, nach welcher Franz Moor sich nicht selbst den Tod giebt, sondern von den eindringenden Räubern gefangen und zur Vergeltung aufgespart wird. Die Erdrosselung Franz Moor's von seiner eignen Hand, indem die tobende Bande wüthend hereinstürmt, ist nur eine Konsequenz des ganzen vorhergehenden Prozesses. Franz Moor geht durch seinen Selbstmord recht eigentlich *in sich* zu Grunde; derselbe ist nur der Ausdruck einer Verzweiflung, die allen innern Halt eingebüßt hat und nur noch den Muth der Selbstzerstörung hat. Franz Moor rafft sich, indem er sich erdrosselt, zwar zu einer That auf, die aber durch die Art, wie sie vollbracht wird, nur ein Akt der höchsten moralischen Feigheit ist. Insofern ist die Art seines Selbstmordes seinem Charakter und seiner ganzen Entwicklung völlig konform; jeder andere Ausgang erscheint dagegen als unpoetisch. Denn Franz Moor tödtet sich nicht mit der Besonnenheit eines Helden, der seine Schmach nicht überleben kann und keinen andern Ausweg für seine persönliche Ehre sieht, sondern im Taumel wilder Verzweiflung. Sein Tod ist also nur der Gipfel der Selbstzerstörung. Der in Wahnwitz ausgeartete aufgespreizte Verstand kündigt sich in den unmittelbar vorhergehenden Gebeten an. Der Selbstmord tritt gleichsam nur mechanisch hinzu und zerstört den aller Schrecken des Innern spottenden Bösewicht durch einen Akt völliger Zerrüttung. Dieser Ausgang ist wirklich tragisch; denn er ist die poetische Konsequenz dieses in immer tiefere Zerstörung sich stürzenden und sich endlich selbst auflösenden Widerspruchs der hohlen, sich selbst belügenden So-

phistik und der verspotteten Macht des sittlichen Geistes. Aber der gefangene und in den Kerker des Vaters hinabgestürzte Franz gehört jener prosaischen Gerechtigkeit an, die erst dann völlig zufrieden gestellt wird, wenn dem Bösewicht wo möglich ganz dasselbe widerfährt, als was er selbst gefrevelt hat.

Der Mohr Muley Hassan in Schillers Fiesko.

Der Mohr in Fiesko ist in der Reihe der Schillerschen Dramen die zweite Gestalt, in der das Böse ausschließlich Heimath gewonnen hat. In Franz Moor war es, wie wir zeigten, das abstrakt Böse, welches sich nach allen Seiten hin in dieser Gestalt ausweitete und den Träger desselben zu einem Complex von lauter Negationen machte. Eine innere menschliche Wahrheit konnte daher diese Gestalt nicht gewinnen, weil das Diabolische das Menschliche bis auf die Wurzel abgetödtet hat, ohne doch die Kraft zu haben, sich als Diabolisches zu behaupten. Franz Moor ist ein durch keinen Lichtstrahl einer menschlichen Empfindung beleuchtetes Geschöpf. Die Nachtseite unserer Natur, die er uns zukehrt, erhebt uns aber auch nicht durch ihre Furchtbarkeit; die mangelnde Thatkraft seiner Bosheit bringt uns in keinem Augenblick über das Gefühl der bloßen Negation und des Unmenschlichen hinaus. Die Sophistik seines Verstandes aber nimmt ihm auch den Charakter des eigentlich Dämonischen, des unfreiwilligen Getriebenseins, weil wir seinen Verstand den immer neuen Anlauf nehmen sehen, seine Bosheit zu rechtfertigen und den Trotz gegen die ewigen Grundlagen des sittlichen Geistes zu beschönigen. Er ist also, wie wir gezeigt, weder wie Richard, großartig durch die Thatkraft und den Witz, noch durch das weltgeschichtliche Postament, von dem aus uns dieser entgegenleuchtet. Das schwache Gehirn Franz Moors erliegt der von ihm verspotteten Kraft des Gewissens, und bekennt

sich durch seine Selbstzerstörung indirekt als ein Stümper, der sich eine Aufgabe stellt, zu deren Lösung ihm alle Mittel fehlen. Und doch ist diese sich auflösende Sophistik der einzige Faden, der Franz Moor noch an die menschliche Wurzel bindet. Der Mohr im Fiesko steht dagegen von Hause aus auf einer ganz andern Basis. Schiller hat dieser Gestalt die afrikanische Welt zu ihrem Boden gegeben; dieselbe erscheint nach Europa nur übersiedelt, ohne dort heimisch geworden zu sein. Dieses Moment giebt uns sogleich einen ganz andern Standpunkt und Maaßstab für die Beurtheilung. Wir fordern bei ihm nicht, wie bei Franz Moor, dem Mitgliede der Europäischen Menschheit, einen gemeinsamen Boden unseres sittlichen Bewußtseins. Wir sehen den Mohren vielmehr von Anfang an als ein Geschöpf eines unentwickelten, sittlichen Zustandes an, in welchem der Geist noch gar nicht zu der Tiefe des Gegensatzes im sittlichen Gebiete fortgegangen, und das Leben überhaupt noch gar nicht in seiner Bedeutung aufgefaßt worden ist. Der Mohr im Fiesko kennt keinen andern Gott als seinen Vortheil; er dient dem, bei welchem der meiste Gewinn zu hoffen ist, ganz unbekümmert um das Ergebniß, was durch seine Handlungen herbeigeführt wird. Verschlagen, listig und kühn in der Ausführung des ihm Aufgetragenen fragt er niemals nach dem Rechte des zu Vollbringenden. Der Gegensatz von gut und böse, von sittlich und unsittlich tritt überhaupt gar nicht bei ihm auf; er macht sich in keiner Weise darüber Scrupel, er kennt daher auch keine Sophistik, sich selbst zu belügen. Eben so wenig hat das Leben selbst einen besondern Werth für ihn; er verschleudert es zwar nicht, aber er ist auch darüber getröstet, es in dem nächsten Augenblick zu verlassen. Auch nach dieser Seite kennt er keinen Schmerz, keinen Zwiespalt. So lange er lebt, will der Mohr sich so theuer verkaufen, als möglich; es erscheint ihm thöricht, sich für irgend Etwas, sei es eine Person, oder Sache zu wagen, seine Kühnheit ist ihm nur feil gegen Gewinn und jeder

Verrath ist ihm recht, kann er sich selbst dadurch einen Vortheil bereiten. Solch ein Geschöpf auf so untergeordneter Stufe des sittlichen Bewußtseins kann natürlich auch in der Tragödie nur zu einem Werkzeuge verwendet, zu einem Hebel für die Entwicklung der Handlung gebraucht werden, niemals aber einen Mittelpunkt derselben abgeben, weil ihm alles tragisches Interesse abgeht. Der Untergang des Mohren läßt uns daher so gleichgültig, als ihn selbst. Das dumpfe Bewußtsein des Afrikaners, der durch seine Verschlagenheit und Beweglichkeit wohl in die Verhältnisse als Diener eingreifen, niemals aber dieselben gestalten kann, stellt den Mohren natürlich in eine untergeordnete Sphäre. Aber innerhalb seines Standpunktes erhebt sich der Mohr zu einem poetischen Interesse und zwar durch den Humor, der ihn beherrscht, und der uns eigentlich über den sittlichen Unwillen hinweghebt, der uns bei dem Anblick dieses feilen, zu jedem Verrathe, jedem Verbrechen bereiten Menschen ergreifen müßte. Darin liegt ein tiefer Zug des Dichters und ein entschiedener Fortschritt in der Behandlung und Gestaltung des Bösen. Der Mohr war poetisch nur unter der Bedingung und unter dem Schutze des Humors durchzuführen. Ein Mensch, der, wie Muley Hassan, gar kein sittliches Bewußtsein hat, der vor keinem Verbrechen, keiner Schandthat zurückbebt, der Mörder und Verräther in Jedwedes Dienst, durfte in einem Drama unmöglich eine so bedeutende Ausdehnung gewinnen, wenn ihm nicht nach einer Seite hin eine Kraft beiwohnte, die uns über die Einförmigkeit der bloßen Canallerie erhöbe. Dies ist die Freiheit seines Witzes, die Frische seiner Laune, mit der er uns in jedem Augenblick entgegentritt, und in uns dadurch selbst ein gewisses Ergötzen erregt. Diese unerschöpflich frische Laune kann aber dem Mohren nur darum als ein Grundzug gegeben werden, weil weder moralische Scrupel, noch weniger ein sittlicher Kampf sein Inneres bewegen. Sein sittlich dumpfes Bewußtsein erscheint als das Erbtheil des Volksgeistes,

dem er angehört, und entzieht ihn daher auch der Zurechnung, der wir ihn sonst unterwürfen. Da der Mohr außerhalb, oder vielmehr unterhalb des zum Bewußtsein des Gegensatzes erwachten sittlichen Standpunktes steht, so darf er auch die Schurkerei mit einer gewissen Laune ausüben, denn er ist innerlich frei und um jede Folge unbekümmert. Seine sittliche Stumpfheit ist nicht Resultat eines innerlich verwüsteten Zustandes; er ist nicht abgestumpft, sondern noch gar nicht zur Vertiefung in sich fortgegangen. Der Mohr ist daher in moralischer Beziehung gewissermaßen naiv; sein Thun und Handeln ist ihm völlig natürlich. Weil ihn aber auch das Leben selbst nicht beängstigt, weil er sorglos über alle Folgen seiner Bübereien hinwegspringt, so kann er sich selbst in Momenten der Laune überlassen, wo er für sich zittern muß. Und darin liegt für uns seine poetische Berechtigung. Der Humor ist des Mohren Freibrief, der ihn vor moralischer Indignation schützt und uns erlaubt, an ihm Gefallen zu finden. Denn in dieser Laune ergötzt uns der Ausdruck einer gewissen Freiheit des Geistes, und einer Kraft der Seele, die über die Angst des Irdischen hinaus ist. Diese formelle Freiheit, in der Gefahr mit derselben zu spielen, und sich über das eigene Thun zu belustigen, berührt uns bei dem Mohren so, daß wir bei seinem Anblick eigentlich zu keiner sittlichen Entrüstung kommen. Wir erkennen vielmehr in dieser originellen Laune Kräfte des Geistes, die ihn auf eine höhere Stufe stellen, als ihm sein unentwickeltes sittliches Bewußtsein zunächst anweist.

Es liegt aber darin noch ein anderes Element. Der Mohr fühlt und weiß recht gut, daß er zu Schurkenstreichen gebraucht wird, daß er den Großen nur ein Werkzeug ihrer Leidenschaften und Interessen ist. Er sieht also, da er, nur an das Nächste hält, in denen, die ihn dingen, seines Gleichen. Dies bildet in ihm eine Art Vertraulichkeit zu ihnen aus, in der wir ihn, namentlich in seinem Verhältniß zu Fiesko, wachsen sehn. Seine Dienste verbrüdern ihn in seinen Augen mit denen, welche sich

seiner bedienen; ja, er parodirt in seiner naiven Vertraulichkeit gleichsam die vornehme Maske, welche die Selbstsucht bei Fiesko angelegt hat. Der Mohr fühlt sich mit seinem großmüthigen Gönner auf ziemlich gleichem Boden und dies giebt ihm, verbunden mit dem Gefühl seiner Unentbehrlichkeit, die Keckheit, sich seiner Laune unumwunden zu überlassen.*) Dazu kommt das Bewußtsein seiner Meisterschaft in der Ausführung der ihm übertragenen Dienste, er weiß, daß er Respect vor seiner Virtuosität in der Vereinigung der Schlauheit und Verwegenheit fordern darf. Dies leiht ihm den Muth seiner Sprache, die derbe Replik, wenn man an ihn zweifelt, und den Witz, durch welchen er sich so schlagend und ergötzlich dem stolzesten Großen Genuas gleichstellt. Seine Sprache wird im Verlauf des Dramas kühner, sein Witz derber; mit den Diensten, die er leistet, fühlt er sich immer unentbehrlicher. Da der Mohr gar kein höheres Interesse hat, sondern nur seinen Kopf und Arm so hoch wie möglich verwerthen will, so liefert er auch, sobald er merkt, daß man auch ihn nach gethaner Arbeit, als bloßes Mittel wegwerfen könnte, selbst seinen Gönner an das Messer. Er wägt mit Humor den Nachtheil für sich auf jeder Seite ab; nur ein friedlicher Ausgang, der Alles ins Gleiche brächte, ist ihm zuwider; den muß er um jeden Preis verhindern.**) Der Mohr geht endlich in der allgemeinen Verwirrung, die er für seine

---

*) Wir haben dabei außer manchen Stellen das Wort seiner frechsten Laune gegenwärtig, in der der Mohr (Akt 3, Scene 4) zum Fiesko sagt, nachdem dieser seine Freude über das Gelingen der Verschwörung ausgesprochen: „Gelt Fiesko! Wir zwei wollen Genua zusammenschmeißen, daß man die Gesetze mit dem Besen aufkehren kann.“

**) Man vergleiche den Monolog des Mohren (Akt 3, Scene 7) und namentlich die Stelle: „Wenn ich jetzt hingehe und das Complott angebe, rett' ich dem Herzog von Genua nichts Geringeres, als ein Leben und ein Herzogthum; nichts Geringeres, als dieser Hut, von Gold gestrichen voll, kann sein Dank sein. Aber sachte, Freund Hassan! Du bist etwa gar auf der Reise nach einem dummen Streich? Wenn die Todtschlägerei jetzt

Habsucht ausbeuten will, spurlos zu Grunde. Die dramatische Bewegung macht mit ihm nicht mehr Aufwand, als er verdient. Sein Tod ist ein vortreffliches Abbild der von dem Geist der Geschichte weggeworfenen Geschöpfe, die eine Zeitlang zu politischen Zwecken verwendet worden sind, aber später von den Rädern einer mächtigen Bewegung spurlos zermalmt werden. Der Mohr stirbt, wie er gelebt. Die Extreme berühren sich. Er scheidet vom Leben, mit derselben formellen Freiheit, wie Jemand, der mit Heiterkeit dem Tode ins Auge schaut, weil er ihn im Dienste einer Idee, die sein ganzes Dasein erfüllt, umfaßt, indem der Tod seinem Leben das Siegel aufdrückt. Der Mohr scheidet sogar mit dem Ausdruck einer kecken Laune vom Leben;*) aber nur darum, weil ihm dasselbe noch nicht in seiner idealen Bedeutung aufgegangen ist, weil er eben so weit unter den Schrecken des Todes steht, indem er den Werth des Lebens nicht kennt, als der große Mensch über denselben steht, weil er durch die Erkenntniß der sittlichen Idee die Furcht des Todes überwunden hat. Die Freiheit des Mohren ist die Freiheit des noch unerwachten, noch dumpfen Geistes, der noch nicht in den Kampf mit dem Leben getreten ist, weil er überhaupt noch in keinen Gegensatz eingegangen ist. Seine Furchtlosigkeit ist daher mehr der Ausdruck thierischer Unbefangenheit, als menschlicher Unabhängigkeit. Die Stufe des sittlichen Geistes, auf welcher der Geist dieser dumpfen afrikanischen Natur steht, ist daher in dem Ausgang des Mohren vortrefflich und höchst bedeutungsvoll versinnlicht. Für den Darsteller folgt aus unserer Entwicklung

---

zurückginge und daraus gar etwas Gutes würde! — Pfui! pfui! was will mir mein Geiz für einen Teufelsstreich spielen! — Was stiftet größeres Unheil? wenn ich diesen Fiesko prelle? wenn ich jenen Doria an das Messer liefere? — das klügelt mir aus meine Teufel! —

*) Man vergleiche den ganzen zehnten Auftritt des fünften Akts, welcher mit dem resignirten Worte des Mohren endet: „So mag's sein — und der Teufel kann sich auf den Extrafall rüsten.“

das Gesetz der Versinnlichung für den Mohren mit Nothwendigkeit. Er soll uns wie ein auf europäischen Boden fremdartiges Gewächs erscheinen; wir sollen inne werden, daß dies Geschöpf einer andern Kulturstufe angehört, als seine Umgebung. List, Tücke, Laune, Gewandtheit vereinigen sich in dem Mohren; aber diese Eigenschaften sollen ein individuelles Leben gewinnen; sie sollen aus einer afrikanischen Natur herausschlagen. Die rastlose Beweglichkeit und katzenhafte Rührigkeit müssen uns den Mohren als das Geschöpf einer andern Sonne zeigen, das diesem Boden nicht heimisch ist. Die spitzbübische Laune, die bis zur Frechheit wachsende Sicherheit seines Auftretens, die Schnelligkeit seiner schlagenden Repliken müssen auf dem Grundton eines dumpfen, noch in Brutalität befangenen Geistes aufgetragen werden. Dadurch erhalten diese allgemein menschlichen Eigenschaften ihre specifische Färbung. Der Ton dafür ist sehr schwer zu treffen, denn er darf weder eine zu große Vertiefung ins Diabolische zeigen, noch eine zu menschlich heitre Farbe tragen. Denn der Witz und Humor des Mohren sind nicht der Ausdruck einer sich im Verneinen genießenden Natur, können also auch diesen ätzenden Ton nicht erhalten, eben so wenig als ihnen der belebende Hauch ächt menschlicher Geistesfrische zugetheilt werden darf. Zum Ersteren fehlt dem Mohren die Tiefe der Subjektivität, welche sich der Welt verneinend gegenüberstellt, zum Andern die menschliche Lust und das menschliche Interesse an sich und seinen Zwecken. Seine Laune und sein Witz sind vielmehr der Ausdruck der Zuversicht auf seine Unentbehrlichkeit und seine zutreffende Gewandtheit, wie der Frechheit, welche sich Alles gestattet. Der Mohr wird daher, analog seiner körperlichen Rührigkeit und Gliederbeweglichkeit, auch dem Tone jene Raschheit und Keckheit verleihen, welche die launigen und witzigen Pointen nicht sowohl aus dem Verstande fein herausschleift, als aus dem Vollen einer frechen und um alle Lebensinteressen unbekümmerten Natur hervorsprudelt. In diesem von uns ent-

wickelten Sinne verkörperte einst Seydelmann diese Figur und versetzte uns bei ihrem Anblick ganz auf den Standpunkt, den wir eben in das Bewußtsein zu heben versucht haben. Das Geschöpf des afrikanischen Bodens stand in seiner ganzen katzenhaften Rührigkeit, wie ein exotisches Gewächs auf europäischem Boden vor uns; ein Geschöpf, welches das dumpfe, unentwickelte, sittliche Bewußtsein einer niedrigen Geistesstufe zugleich mit der vollen Frechheit und spitzbübischen Laune, welche raketenartig, immer neue Einfälle mit immer neuer Lust emporsteigen ließ, vereinigte. Diabolischer Spott, Frechheit, Naivität im Ausdruck der Nichtswürdigkeit, rastlose Beweglichkeit, Unruhe und Hast durchdrangen sich in so wunderbarer Weise in dieser Schöpfung, daß wir in jedem Augenblick das ganze volle Geschöpf vor Augen hatten, in der das afrikanische Blut siedete und tobte. So viel Verdienstliches auch von andern Darstellern (z. B. von Devrient und Döring) in der Versinnlichung dieses Charakters geleistet worden ist, die volle Illusion eines außereuropäischen Geschöpfs und seiner ganzen geistigen und sittlichen Substanz gewährte Niemand in gleichem Grade als Seydelmann.

Secretair Wurm in Kabale und Liebe.

Der Secretair Wurm in Kabale und Liebe ist die dritte Gestalt aus den dramatischen Werken der ersten Periode Schillers, in welcher das Princip des Bösen individuell geworden ist. Er verhält sich zu dem Mohr und zu Franz Moor, wie das bürgerliche Trauerspiel zu dem geschichtlichen. Die Großartigkeit, welche in den Räubern und zum Theil noch in Fiesko waltet, ist in Kabale und Liebe der Darstellung enger Verhältnisse gewichen, die Gegensätze, die in den Räubern sich um den Kampf einer neuen Weltordnung gegen die alte drehten, welche in Fiesko den Staat zu ihrem Boden hatten, sind in Kabale und Liebe zu dem Konflikt der Familie zusammengezogen worden, einem Konflikt, der hier in seinen letzten Wurzeln auf dem Kampfe starrer Standesvorurtheile und der Berechtigung vornehmer Geburt gegen den rein menschlichen Adel des Geistes und des Gemüths beruht. Demnach haben sich auch die Gestalten des Bösen geändert. In den Räubern, wo die Gegensätze den großartigsten, umfassendsten Charakter an sich tragen, erscheint auch das Böse in seiner nacktesten, empörendsten Gestalt, so daß es hier, eben wegen seiner völligen Negativität die Wahrheit des Menschlichen einbüßt. Im Fiesko tritt das Böse zwar auch als volle Negation aller sittlichen Zwecke und aller geistigen Interessen auf, aber es ist einerseits im Drama nur zu einem Mittel, einem Hebel für die Entfaltung des Ganzen herabgesetzt, anderer Seits auf eine so tiefe Stufe in der menschheitlichen Entwicklung zurückgestellt, daß es dadurch

schon den unnatürlichen Charakter verliert, den es in den Räubern noch hat. In Kabale und Liebe endlich sehen wir das Böse zwar in der Gestalt der Niederträchtigkeit, aber ohne menschliche Unnatur, weil ihm hier zugleich Motive persönlicher Kränkung, verletzter Eigenliebe und sinnlicher Begierde geliehen sind. So sehr das Böse aber auch im Secretair Wurm vermenschlicht worden ist, so hat es doch auf der andern Seite den Charakter des Großartigen und Furchtbaren eingebüßt; es entschädigt uns auch nicht durch die Kraft des Humors, sondern tritt uns nur in der Gestalt gemeiner Nichtswürdigkeit entgegen. In Kabale und Liebe ist daher das Böse auch vom Dämonischen am entferntesten, und darin liegt die Schwäche seiner poetischen Wirkung; es ist zum treuen Abbild der gemeinen Niederträchtigkeit, ohne Witz, ohne die ätzende Kraft eines schneidenden Verstandes, wie ohne das Relief umfassender, den menschlichen Ehrgeiz aufregender Zwecke, herabgesunken. In diesem Sinn muß auch der Secretair Wurm versinnlicht werden. Wenn es überhaupt Aufgabe der Kunst ist, die innere Häßlichkeit der Seele nicht auch in äußerer Widerwärtigkeit darzustellen, so gilt dies besonders von solchen Naturen, welche durch ihre Verhältnisse und den ganzen Kreis ihrer Interessen einer untergeordneten Sphäre angehören, denen also der Nimbus großartiger Verhältnisse gänzlich fehlt. Die Erscheinung sinkt sonst augenblicklich zu einer gemeinen und widerwärtigen herab, welche nur noch der Polizei und dem Kriminal-Gericht, nicht aber der Kunst angehört. Gewöhnlich wird der Secretair Wurm so gespielt, daß man in ihm einen Menschen von dem widerwärtigsten Aeußeren, dem die Niederträchtigkeit auf der Stirn geschrieben steht, vor sich sieht.*) Nichts kann unpoetischer und zugleich

*) Wenn auch der alte Musikus Miller, der gegen den Secretair Wurm eine tiefe Abneigung empfindet, im Augenblick großer Aufregung denselben einen konfiscirten, widrigen Kerl nennt, mit kleinen, tückischen Mausaugen,

zweckwidriger sein. Der Secretair Wurm ist ein Schurke; seine Fälschungen haben sein Wohl und Wehe eng an das des mächtigen Präsidenten geknüpft. Beide stehen und fallen mit einander. Das schließt aber gar nicht aus, daß Wurm nicht eine lebhafte Neigung für Louise Miller empfinden könne? Warum soll dies schöne, anmuthige und seelenvolle Mädchen, welches den Major v. Walter mit schwärmerischer Begeisterung erfüllt, nicht auch in dem jedenfalls nicht geistlosen Secretair Wurm eine aufrichtige Neigung erweckt haben? Man kann sehr wohl Dokumente verfälscht haben und über die Verbrechen eines hohen Vorgesetzten, mit dem unser Schicksal untrennbar verbunden ist, schweigen, und dennoch ein solches Mädchen aus wirklicher Neigung zur Frau begehren. Nicht als ob Wurm einer schwärmerischen Liebe fähig wäre; aber seine Sinne, wie sein Verstand sind durch das Mädchen gefesselt. Wurm konnte, wenn er nur nach Vortheil wählte, gewiß eine glänzendere Heirath schließen, als die mit der armen Musikus Tochter; und doch besteht er grade mit Hartnäckigkeit hierauf. Man sieht, Wurm hat sich durch Kälte des Benehmens nicht abschrecken lassen; weder der Vater, noch die Tochter haben seiner Eitelkeit irgend wie geschmeichelt; er selbst ist klug genug, um nicht zu merken, daß Louise ihm abhold ist und daß auch der Vater die Heirath nicht wünscht, weil der biedere Alte kein Herz zu dem schlauen und verschmitzten Secretair fassen kann. Dennoch setzt er seine Bewerbungen rastlos fort; aus welchem Grunde anders, als weil ihm Louisens Besitz wirklich ein Lebensbedürfniß ist. Eine tiefe weibliche Natur fühlt sehr bald heraus, wo ihr eine wahlverwandte Persönlichkeit begegnet; nicht minder erkennt sie rasch

---

die Haare brandroth u. s. f., so darf der Darsteller dieses Bild doch nicht bis zur Portraitähnlichkeit festhalten und uns ein so widerwärtiges Konterfei darbieten, daß dadurch gleich alles künstlerische Interesse verloren geht. Er muß sich begnügen, die Widerwärtigkeit anzudeuten, aber nicht die Schilderung des aufgeregten Miller bis in das Einzelne zu kopiren.

eine ihrem innersten Wesen widersprechende Natur heraus und setzt derselben dann auch eine tödtliche Kälte entgegen. Eine solche Natur ist der Secretair Wurm für Louise Miller, denn die Leidenschaft zum Major hat nur ihrem Gemüthe ihre feste Richtung gegeben; in der Abneigung gegen Wurm war sie sich vom ersten Augenblick an gleich. Wurms sinnliche Erscheinung wird uns nun allerdings das Bild eines verschmitzten, heimtückischen, lauernden Menschen geben, der uns daher wohl unheimlich berühren, durchaus aber nicht bis zur abschreckenden Häßlichkeit dargestellt werden darf. Aber darin versieht es leider die Kunst der meisten Darsteller. Der moralische-widerwärtige Secretair Wurm soll sich auch gleich als ein, wie mit einem Brandmal gezeichneter Verbrecher präsentiren; da wird denn das ganze Gesicht zu einem Konterfei von Spitzbüberei und Gemeinheit, das auch den dümmsten Menschen nicht über sich täuschen könnte. Wo bleibt denn einer solchen Figur gegenüber der Blick tieferer Naturen, wenn sie sich auch dem Einfältigsten sogleich als spitzbübische Schufte aufdrängen? Aus Wurms Physiognomie dürfen freilich kein Herz, kein Gemüth und kein edler Sinn sprechen, aber sie darf deshalb kein Abbild der Gemeinheit und Niederträchtigkeit sein. Das Unheimliche soll, wie wir angedeutet, wesentlich im lauernden Blick, in dem Ausdruck eines kalten, berechnenden Verstandes liegen. Wurm durchschaut nach den vorschnellen und unbesonnenen Aeußerungen der Frau Miller rasch, was hier im Werke und wer sein Nebenbuhler ist, er erkennt die Gewalt der Leidenschaft Ferdinands ganz richtig, er täuscht sich keinen Augenblick über den Ernst derselben und über die Entschlossenheit, ihre Stärke auch durch die That zu bewähren. Von der Tochter verschmäht und mit schneidender Kälte behandelt, vom Vater in aufgeregter Stimmung hart angelassen, und in seiner ganzen Persönlichkeit gekränkt; er, der einflußreiche Secretair des allmächtigen Präsidenten, von einem armen, unbedeutenden Musiker mit rücksichtsloser Gradheit behandelt und

verletzt, und, wie er sich nach seinen Vorstellungen von der Welt einbildet, nur einem Vornehmeren und Reicheren geopfert, faßt natürlich von dieser Stunde an den heftigsten Haß gegen die Familie, die ihn grade in dem empfindlichsten Punkte, in seiner Persönlichkeit angegriffen hat, und den Entschluß, das Band, welches Louise und Ferdinand verbindet, es koste was es wolle, zu lösen. Jetzt macht er den Präsidenten zum Mittel, um seinen Haß zu befriedigen, indem er die Interessen desselben geschickt mit seinem Racheburst verbindet und denselben glauben macht, er gehe ganz und gar nur in sein Interesse auf. Wurm spinnt die ganze Intrigue, er ist ihr Kopf, er entwirft den Plan, berechnet ihre Wirkung und zieht das Facit, welches nach seinem Kalkül seine Heirath mit Louise Miller ist, die, durch das Werk der Intrigue von dem Major getrennt, die Ehe mit Wurm noch dankbar, als einen erwünschten Ersatz annehmen müsse. Wurm und mit ihm der Präsident versieht es in Etwas nur, Beide bringen das nicht in Rechnung, auf was sie, ihrer Natur nach, nicht gefaßt sein können, nämlich die Gewalt einer allen Verhältnissen und allen Schrecken trotzenden Leidenschaft. So wenig Marinelli die sittliche Thatkraft, die stark genug ist, sich den Lockungen der Sinnlichkeit und den Netzen der Intrigue durch den freiwilligen Tod zu entziehn, in Rechnung bringen kann, weil er diesen Faktor gar nicht kennt und begreift, eben so wenig können Wurm und der Präsident die Kraft der Liebe und die Folgen eines getäuschten Vertrauens in ihren Kalkül aufnehmen, weil ihnen dies völlig unbekannte Größen sind. Sie kennen dergleichen wohl aus Romanen, glauben aber nimmermehr an die Wahrheit und den Ernst einer tiefen Leidenschaft. Darum gehn Wurm und der Präsident grade durch den Faktor zu Grunde, den sie nicht berechnen konnten, und der daher ihr Netz durchreißt. Dies ist eine ächt poetische Wendung und eine wahrhafte Schönheit der Tragödie. Der intrigante, berechnende Verstand wird grade dadurch um den Preis

seiner Mühen betrogen, daß er kurzsichtig genug ist, die Gränze seiner Verstandes-Konsequenzen, von einer gegebenen Voraussetzung aus, für die absolute Gränze aller möglichen Folgen zu halten, und Gewalten herauf beschwören hilft, von deren Wirkungen er keine Ahnung hatte.

Doch kehren wir zum Sekretair Wurm zurück. Je mehr der Darsteller demselben von der nackten Lust am Bösen und Niederträchtigen nimmt, je mehr er seine Handlungen psychologisch aus der verschmähten Neigung, aus der tief gekränkten Eigenliebe, aus der Zurücksetzung gegen den glücklichen Nebenbuhler begreiflich macht, desto künstlerischer wird er wirken; denn er wird die menschliche Wahrheit auf seiner Seite haben. Eine schlimme Klippe bleibt hier die Hauptscene Wurms, in welcher derselbe der Louise Miller den Brief an den Hofmarschall Kalb diktirt. Sekretair Wurm hat dies Mittel dem Präsidenten an die Hand gegeben; es scheint ihm das einzige, um seinen Vortheil mit seiner Rache für erlittene Kränkung zu vereinigen. In dieser Scene kann von Seiten des Darstellers leicht zu viel geschehn, und er hat daher hier besonders die Pflicht nicht durch ein Uebermaaß teuflischer Bosheit widerwärtig und unnatürlich zu werden. Wurm wird mit dem Schein eines innern Antheils an Louisens Schicksal eintreten; denn er will ja vor Allem den Erfolg dieses Schrittes sichern; seine kurzen Antworten und Reden werden daher vielmehr den Ausdruck scheuer Zurückhaltung und selbst eines Anflugs von Mitleid haben müssen, als der Bosheit. Denn Louise soll ja von der Wahrheit dieses Schrittes überzeugt werden. Daß sie dem Wurm mißtraut und ihn verachtet, ist natürlich, daß sie in der Aufregung ihrer Seele dieser moralischen Indignation auch einmal Luft macht, kann deshalb den Ton der nackten Bosheit bei Wurm in dieser Scene nicht rechtfertigen. Seine Antworten sind alle kurz und gewichtig, weil sie dadurch um so tiefer in die Seele dringen, und die Angst des Mädchens steigern. Bei dem Entschluß aber, den Louise plötzlich faßt, selbst

zum Herzog zu gehn, wird Wurm einen Moment aus seiner Sicherheit heraus geworfen; aber er faßt sich schnell, sein Verstand zeigt ihm das einzige wirksame Mittel, diesen Entschluß, der Alles aufs Spiel setzen könnte, zu hindern. Man wird ihm in diesem Augenblicke ansehn müssen, daß er sich sammelt, daß sein Verstand eine Gegenmine gräbt. Das erste Auflachen über den Hoffnungsstrahl, der Louisen durchleuchtet, kündigt uns an, daß er den augenblicklich verlornen Faden der Kabale wiedergefunden hat. Ihn sicher festzuhalten ist jetzt seine einzige Sorge. Er wird Louisen scharf beobachten, selbst ein unheimliches Gefühl wird ihn unwillkührlich während der aus der Tiefe der Verzweiflung dringenden Worte derselben überschleichen; welches Schritts kann eine solche Natur fähig sein, wer kann den Ausgang der Raserei berechnen! Wurm hat hier also mehr zu thun, als etwa nur den höhnisch lächelnden Bösewicht zu spielen. Das ist sehr wohlfeil und leicht. Er hat uns seine innere Arbeit zu zeigen; uns klar zu machen, wie Alles auf diesem einzigen Wurf steht, wie er selbst des Ausgangs gar nicht so unbedingt gewiß ist, mit welcher Spannung er endlich selbst zu dem boshaften Tone greift, durch welchen Louise über das ihr selbst Verderbliche ihres Gedankens belehrt werden soll. Dies Mittel verfehlt seine Wirkung nicht. Wurm legt absichtlich eine boshafte Freude an den Tag, damit Louise an ihrer Hoffnung sogleich irre wird und einen Schritt aufgiebt, der nur durch die Aufopferung ihrer Ehre eine Aussicht auf Erfolg darbietet. Der letzte Sturm erfolgt endlich durch die höchste Aufregung der kindlichen Liebe in der Berufung auf das zuversichtliche Wort des Vaters.*) Louise giebt nach und schreibt den verhängnißvollen Brief. Wurm diktirt ihn, „an den Henker ihres Vaters“, ein Wort, welches der

*) Wir meinen die Worte Wurms: „Das mag ihm wohl eine Neuigkeit sein, dem armen verlassenen Mann. Meine Luise, sagte er mir, hat mich zu Boden geworfen! Meine Luise wird mich aufrichten. Ich eile, Mamsell, ihm die Antwort zu bringen.“

Erstere dreimal wiederholt, um die Nothwendigkeit des Briefes immer von neuem eindringlich zu machen. Und dennoch wankt Louise noch einmal, sie steht mit dem Entschluß auf, nicht weiter zu schreiben. Wurm will sich entfernen; ein einziges Wort vernichtet den Entschluß Louisens.*) Diese ist in dem satanischen Netze gefangen. Auch hier soll uns Wurm das Bewußtsein seiner schwierigen Stellung verrathen. Wir wollen den Gedanken dieses letzten Mittels, das Gebot kindlicher Liebe, für Louisen das heiligste, als ein Belieben zu bezeichnen, um dadurch in ihrem Herzen die Empörung dagegen hervorzurufen, auf dem Angesicht Wurms werden sehn. Die Schwierigkeit dieser Scene für Wurm liegt vornämlich darin, daß er seine kurzen, immer den wunden Fleck treffenden Antworten nicht als fertige Schlagworte ausgiebt, sondern sie durch seinen Verstand während der Situation vor uns erzeugt. Ja, wir wollen Wurm sogar, bei der so festen Weigerung Louisens weiter zu schreiben, einen Moment in innerer Aufregung sehn, da das ganze künstliche Gewebe plötzlich zerrissen zu werden droht. Es gehört ein großer Schauspieler dazu, um in dieser Scene ein wahres psychologisches Gemälde zu geben, da Wurm nur mit karger Rede bedacht werden konnte. Den Brief wird Wurm nur mit großer Ruhe, nicht mit dem Ausdruck der Bosheit diktiren. Dies wäre sogar völlig gegen den Zweck; denn vor Allem will er doch den Glauben an die Wahrheit der ganzen Intrigue sichern. Der Ton boshafter Schadenfreude würde leicht Alles verderben; Louise könnte daran grade plötzlich das Lügengewebe durchschauen. Daher bedarf Wurm hier der größten, von aller boshaften Färbung entfernten, affektlosen Ruhe, die auch durch die Macht des Kontrastes am erschütterndsten wirkt. Aber Wurm darf sich einen

---

*) Nachdem Louise erklärt hat: „Macht was ihr wollt! Ich schreibe das nimmermehr!“ greift Wurm nach dem Hute und sagt: „Wie Sie wollen, Mademoiselle! Das steht ganz in ihrem Belieben.“

Moment nicht entgehn lassen, uns auch eine menschliche Regung aufzuschließen. Er will dieses Mädchen zur Frau; er sieht den gegenwärtigen Schritt, zu dem er gerathen hat, selbst als ein Mittel an, diesen Preis zu gewinnen. Dieses Interesse darf und muß sogar am Schluß hervorbrechen. Als Louise mit gebrochener, hinsterbender Stimme erklärt, nach diesem Opfer der Pietät zu einer Bettlerin geworden zu sein, bricht in Wurm die menschliche Regung hervor; *) er ist hier aufrichtig und wahr, und er darf von der Gewalt der Situation sogar erschüttert sein. Der Gedanke, jetzt die Schranken hinweg geräumt zu haben, die ihn von der Erfüllung seines Wunsches trennten, erhebt ihn einen Augenblick über sich selbst und öffnet sein Gemüth dem warmen Strahl des Mitleids. Der Schauspieler muß diesen Moment mit einer besonderen Liebe festhalten und ausbilden; es ist ein menschlicher Zug, der diese Seele erleuchtet, welchen die furchtbare Drohung Louisens wieder zur Bosheit verfinstert.

Wurms Rolle für die Entwicklung des Dramas geht hiermit zu Ende. Am Schluß aber, nachdem er und der Präsident den Preis aller ihrer Anstrengungen, aller ihrer Nichtswürdigkeiten eingebüßt haben, und statt erfüllter Hoffnungen zwei Leichen empfangen, bricht in Wurm das Bewußtsein der Schuld in erschütternder Weise hervor. Hierin liegt der eigentliche Triumph der menschlichen, durch keine Selbstbelügung ganz abzutödtenden Stimme der Wahrheit. Aus Wurm schlägt in dieser Schlußscene eine Wildheit heraus, die uns erklärt, wie völlig gebrochen er sich durch diesen furchtbaren Ausgang fühlt, wie sehr er durch die von ihm gar nicht geahndete Macht der Leidenschaft aus seinem

---

*) Wir meinen die Worte Wurms nach der Rede Luisens, welche schließt: „Ich bin eine Bettlerin.“ Wurm erwiedert darauf: „O nein doch! Verzagen Sie nicht, liebe Mademoiselle! Ich habe herzliches Mitleid mit Ihnen. Vielleicht — wer weiß? — Ich könnte mich noch wohl über gewisse Dinge hinwegsetzen. Wahrlich! Bei Gott! Ich habe Mitleid mit Ihnen!“

Gleichgewicht heraus geworfen ist. So vergeblich mit allen heiligen Gesetzen in Kampf getreten, in seiner List und seinem ganzen Kalkül zu Spott und Schande geworden zu sein, dieser Gedanke erfüllt ihn mit einer Wuth, in der er jede bisherige Rücksicht, jeden Unterschied der Stellung, ja das Leben selbst für nichts mehr achtet. Es liegt in Wurm eine Art von Genuß in dieser völligen Gleichstellung mit dem Manne, von dessen Wink und Launen er sich bis dahin abhängig fühlte. Er opfert sein Leben, um das Leben seines vornehmen Genossen zu vernichten und darin die Befriedigung seiner Herrschaft über den Bösewicht zu genießen, der dem Gesetz bis dahin unerreichbar war. Daß der Präsident in seine Hand gegeben ist, daß er ihn vor aller Welt rücksichtslos als den ihm ebenbürtigen Buben und Genossen der Verbrechen bezeichnen darf, das ist es, woran sich sein Stolz in diesen furchtbaren Augenblicken weidet. Wurm selbst nennt sich einen Rasenden. Der Darsteller hat dieser Raserei, die ihm den vernichtenden Hohn der brüderlichen Gleichheit mit dem Präsidenten eingiebt, den Ausdruck einer tiefen Zerstörung seines ganzen Wesens zu geben. Wurm will untergehn, aber durch seinen Untergang auch noch den großen Verbrecher mit herabziehn. Darin kann allein ein versöhnendes Element dieses Charakters liegen. Wir vernehmen zwar aus seinem Munde kein direktes Bekenntniß einer Schuld, keinen Laut, aus dem eine sittliche Zerknirschung hervorgeht, aber der Darsteller hat das Recht uns in diesen letzten Augenblicken in den Abgrund innerer Zerstörung blicken zu lassen, durch welche er ein schuldbeladenes Leben und eine um ihren Preis betrogene schändliche Kabale büßt.

Franz Moor zerstört sich in wilder Raserei und in den Schrecken innerer Feigheit selber; er zeigt uns die vollendete Niederlage einer eitlen Sophistik, welche den Riß einer nichtswürdigen Selbstsucht in dem ursprünglichsten Grunde aller sittlichen Ordnung ausfüllen will. Der Mohr in Fiesko zeigt uns den

Untergang einer zum innern Gegensatz, zum Bewußtsein des Zwiespalts noch gar nicht fortgegangenen Natur, in welcher das Böse den Charakter der Frechheit hat, welche uns durch den Humor, in welchem sie sich darstellt, über die moralische Indignation hinaushebt, weil wir inne werden, daß wir hier eine sittlich noch nicht erwachte Natur auf einer untergeordneten Geistesstufe der Menschheit vor uns haben. Er geht daher auch ohne ein Zeichen des erwachten Zwiespalts mit dem ungeschmälerten Ausdruck spitzbübischer Laune zu Grunde.

Secretair Wurm in Kabale und Liebe ist weder, wie Franz Moor, eine Abstraktion des Bösen und eine unnatürliche Gestalt, noch wie der Mohr in Fiesko das Böse mit dem Charakter der unbefangenen humoristischen Frechheit gegen alle Sitte und Gesetz, sondern er ist das Böse auf einem menschlichen Grunde und aus menschlichen Affekten erwachsen. Er steht daher zwar am meisten auf dem menschlichen Boden, aber ohne deshalb furchtbar zu wirken. Wurm ist das Böse in seiner prosaischen, platt gewordenen Gestalt, das uns weder durch die Gewalt des Geistes, noch durch die Größe seines Schauplatzes, noch durch die wachsende Kraft der Opposition gegen Vernunft und Recht poetisch berührt.

Jago im Othello.

Jago ist ein Bösewicht so uneigner Art, daß er mit keiner der eben entwickelten Gestalten verglichen werden kann. In ihm ist die Nachtseite unserer Natur mit einer völlig einzig dastehenden Kunst ausgebildet worden. Er ist weder ein abstrakt räsonnirender und nur eine Vereinigung von Negationen darbietender Bösewicht, wie Franz Moor, noch ein Geschöpf von brutaler, sittlicher Stumpfheit, nur durch den Humor in der Frechheit poetisch möglicher Mensch, wie Muley Hassan im Fiesko, noch wie der Secretair Wurm ein prosaischer, durch Verschmähung seiner Neigung zur Bosheit aufgestachelter Verbrecher. Jago ist ein Bösewicht, dem die Verwirrung der sittlichen Verhältnisse, die Zerstörung sittlicher Bande, die Täuschung des Vertrauens durch seine Virtuosität in der Verstellung Genuß bereitet, der sich mit dem Maaß, als seine Pläne gelingen, mit der wachsenden Verwirrung, die er um sich her stiftet, mit der Sicherheit in seiner Kunst zu täuschen, steigert, und zu einer Lust wird, welche ihn weit über das ursprüngliche Ziel seiner Rache für erfahrene Kränkung hinausführt. Es ist bei Jago nicht sowohl die prosaische Lust, sich durch seine Hinterlist und Bosheit Vortheile zu gewinnen; dies tritt sehr in den Hintergrund zurück, sondern ihn treibt die Lust an dem Erfolge selbst vorwärts, den er durch seine Verstellung, seine scharfe Auffassung der Persönlichkeiten, wie durch die Sicherheit seiner Kombinationen gewinnt. Darin liegt der Kern dieser ureignen Gestalt, darin der Schlüssel zu seiner Entwicklung innerhalb des Dramas.

Mit Mephistopheles hat Jago das eine Element der Lust an der Lösung sittlicher Bande, an der innern Zerstörung, welche er bereitet, gemein, aber er ist wieder dadurch menschlich, daß der Quell seiner bösen Absicht ein sogar subjektiv berechtigter menschlicher Affekt ist, daß er also durchaus nicht, wie Mephistopheles, die Verneinung und die Zerstörung, als solche, zu seinem Princip macht. Denn während Mephistopheles von Hause aus ein für allemal fertig vor uns steht, da er sich wohl zu mannigfaltiger Thätigkeit ausbreiten, aber nicht eigentlich entwickeln kann, so wächst dagegen Jago wesentlich durch die Macht der Verhältnisse und durch das Gelingen seiner Absichten. Jago wird dadurch immer kühner und sicherer gemacht, die Siege seiner Verstellungskunst treiben ihn weit über seinen ursprünglich gefaßten Plan hinaus. Mephistopheles, der sich selbst als das Princip der Verneinung bezeichnet, ist keiner Entfaltung fähig; Jago hingegen beginnt sogar ziemlich planlos.*) Nur

---

*) Wie wenig Jago schon von Hause aus das aus seiner Heimtücke und Bosheit wirklich später herbeigeführte unselige Resultat sich als Zweck vorsetzt, wie dies vielmehr durch die Jago weit überflügelnde Gewalt der Verhältnisse und der Leidenschaft Othello's hervorgebracht wird, beweist nichts so bündig, als daß Jago, selbst noch im Monolog des zweiten Akts, welcher seiner Unterredung mit Rodrigo unmittelbar folgt, in der Wahl seiner Mittel sich an Othello zu rächen schwankt, und die Erregung der Eifersucht des Mohren nur als das zu ergreifende bezeichnet, wenn ihm die Verführung der Desdemona nicht gelingen sollte. Die Worte sind:

Jetzt lieb ich sie (d. h. Desdemona) auch;
Nicht zwar aus Lüsternheit — wiewohl vielleicht
Nicht kleinere Sünde mir zu Schulden kommt —
Nein, mehr um meine Rach' an ihm zu weiden,
Weil ich vermuthe, daß der üppige Mohr
Mir ins Gehege kam, und der Gedanke
Nagt wie ein fressend Gift an meinem Innern.
Oder schlägt dies fehl, bring' ich den Mohren
In Eifersucht so wilder Art, daß nie
Vernunft sie heilen kann.

von dem Gefühl der Rache gegen Othello geleitet, beschließt er, böse Saat auszustreuen, aber ohne sich noch des eigentlichen Ziels seiner Rache klar bewußt zu sein. Aber die Verhältnisse und Situationen treiben ihn rastlos fort auf der Bahn des Bösen. Ihm selbst wächst der furchtbare Erfolg seiner teuflischen Verstellungskunst gleichsam über den Kopf. Weil die Gewalt der Leidenschaft die Katastrophe herbeiführt, so war sie auch von Jago gar nicht zu berechnen. Derselbe konnte wohl dem Othello das gährende Gift der Eifersucht eingeben und sich an den Qualen derselben weiden, aber den tragischen Ausgang dieser Leidenschaft nicht im voraus ahnen, der daher auch gar nicht mit in seiner ursprünglichen Berechnung lag. Die Furchtbarkeit der Leidenschaft zerstört sogar alle noch so fein gesponnenen Plane Jago's und reißt ihn dadurch selbst in den Abgrund, nachdem er durch seine List sich völlig gesichert zu haben glaubt.

In dieser durch die Situationen und die Leidenschaft Othello's bedingten Entfaltung Jago's liegt das hohe dramatische Interesse dieser Gestalt, wie in der Virtuosität seiner Verstellungskunst und in dem Humor, mit dem er sich derselben überläßt, sein poetisches Interesse. Denn Jago ist ein solcher Meister der Verstellung, daß er alle täuscht; Männer, wie Frauen, die mit ihm Vertrautesten, wie die Entfernteren. Rodrigo, wie Emilia seine Frau, Desdemona, Cassio und Othello, Alle unterliegen diesen Künsten; Niemand ahnet den Teufel unter dieser Hülle. Othello nennt ihn einen Mann von nie gesehener Treue, Cassio vertraut seiner Redlichkeit, Desdemona fühlt sich zwar von seiner frivolen Rede verletzt, zweifelt aber keinen Augenblick an seine Gradheit, die eigne Frau, Emilia, obwohl über Jago's lose Grundsätze nicht im Zweifel, ist doch weit entfernt in ihm einen Mann von verstecktem Wesen, oder gar einen hinterlistigen, ränkevollen Menschen zu wittern; der zwar sehr leichtgläubige und freilich nicht eben scharfsichtige Rodrigo endlich wird so berückt, daß er nach allen Täuschungen, die er erfahren, dennoch immer

wieder Vertrauen zu Jago faßt; so sicher umstrickt Jago seine Opfer. In dieser Rücksicht ist Jago eine durchaus einzig dastehende Gestalt. In der Ausübung jeder Meisterschaft liegt ein Genuß; dieser entsteht bei Jago, selbst unabhängig von der Befriedigung persönlicher Rache, durch die Wirkungen, die er hervorbringt. Es liegt darin ein geheimer Reiz für seinen Verstand und seinen Witz. Die Kunst selbst, die er anwendet, ergötzt ihn, er sieht mit Wonne, wie sicher er seine Opfer umgarnt, wie das Netz sich immer enger um dieselben zusammenzieht. Ja, über diese Siege, die er seiner Verstellungskunst verdankt, vergißt Jago fast das ursprüngliche Motiv seiner Hinterlist und Tücke; wenigstens tritt dies gegen die Lust an den Triumphen seiner Verstellung zurück. Und darin liegt der Reiz, den uns dieser Bösewicht gewährt. Wir schaudern vor dieser Bosheit, welche ein solches Unheil über edle Naturen bringt, aber wir sind unwillkührlich über die Gewandtheit des Geistes, die sichere Auffassung seiner ganzen Umgebung, und die Kunst in der Wahl seiner Mittel zugleich erstaunt und gefesselt. Daher kommt es, daß sich in unser moralisches Entsetzen über Jago's Bosheit zugleich ein Genuß unseres Verstandes mischt über die Art seines Verfahrens, wie über die erstaunenswürdige Berechnung seiner Wirkungen.

Zwei Motive werden Jago vom Dichter geliehen, um den Antrieb zur Rache gegen Othello zu erklären, erstlich die erlittene Kränkung, indem Cassio ihm vorgezogen worden ist, und dann der Verdacht, daß Othello Jago's Frau verführt habe. Das erste ist gewiß. Er glaubte gegründete Ansprüche zu haben Othello's Lieutenant zu werden und sieht Cassio nur als einen auf Kosten des Rechts Begünstigten an; das zweite ist ihm selbst problematisch; aber er will so thun, als ob es gewiß wäre. *) Jago

---

*) Jago sagt im Monolog des ersten Akts nach der Unterredung mit Rodrigo:

„Den Mohren haſſ' ich,

räsonnirt sich daher in diesen Verdacht so hinein, daß er selbst ihn zuletzt für begründet hält.*) Derselbe will sich so gewissermaßen vor sich selbst rechtfertigen wegen des Bubenstücks, das er auszuführen beschließt. Dieser sittliche Zorn Jago's über eine durch Othello empfangene Verletzung in seiner Ehe dient seinem gekränkten Ehrgefühl zu einer Stütze und drückt seiner Rachelust das Siegel eines höheren Rechtes auf. Darum räsonnirt sich Jago in seinem Streben nach Rache selbst in die Wahrheit des Gerüchts hinein, weil sein Verfahren dadurch erst in seinen Augen den Charakter einer Vergeltung erhält. Es ist dies ein Zug von großer Wichtigkeit. Shakespeare zeigt uns darin den Menschen. Jago, so sehr wir uns über seine Bosheit entsetzen, soll der menschlichen Motive nicht beraubt werden. Wie anders erscheint er in dieser Beziehung als Franz Moor! In ihm erblicken wir nur unnatürliche Nichtswürdigkeit, die uns nur mühsam den Glauben an eine wirkliche Existenz aufdringen kann, während uns Jago, so eingeteufelt er auch erscheint, doch durchaus in jedem Augenblicke eine lebenswarme Existenz zeigt. Wie viel poetischer ist aber Jago auch, als der Mohr im Fiesko!

Die Rede geht, er hab' in meinem Bett
Mein Amt verwaltet — möglich, daß es falsch:
Doch ich, auf bloßen Argwohn in dem Fall,
Will thun, als wär's gewiß. Er hat mich gern,
Um so viel besser, wird mein Plan gedeihn."

*) In dem Monolog des zweiten Akts nach dem Abgang Rodrigo's berührt Jago noch einmal das Verhältniß Othello's zu seiner Frau, und zwar mit größerem Ingrimm, als das erstemal. Er hat sich seitdem in diesen Verdacht immer mehr hinein räsonnirt. Er bekennt seiner Seits auch eine sinnliche Neigung zu Desdemona zu empfinden, doch mehr noch:

"Weil ich vermuthe, daß der üppige Mohr
Mir ins Gehege kam, und der Gedanke
Nagt wie ein fressend Gift an meinem Innern;
Nichts kann und soll mein Herz beruhigen,
Bis ich ihm wett geworden, Weib um Weib."

In Jago haben wir einen Mann von den außerordentlichsten Gaben vor uns, die nur durch seine frivole Gesinnung und durch das Gefühl persönlicher Kränkung zu so schändlichen Zwecken gemißbraucht werden. Am Mohr in Fiesko ergötzt uns wohl der Humor der Frechheit; aber ein höheres psychologisches Interesse kann er uns nicht abgewinnen, weil er auf einer zu untergeordneten Stufe geistiger und sittlicher Bildung steht. Jago ist dagegen ein Meister in der Behandlung der Menschen, die er mit der gewandtesten Kraft seines Verstandes, je nach ihrer Eigenthümlichkeit, beherrscht. Wie viel höher steht er endlich durch die Meisterschaft in der Beherrschung und Benutzung der Situationen und durch den Reichthum in der Entwicklung seiner Geisteskraft, als der trockene und einseitige Secretair Wurm. Richard III. ist dagegen von Hause aus in eine höhere Region gestellt, als Jago, er ist, wie wir gezeigt haben, die Nemesis der Geschichte, welche sich seines Armes bedient, um die in den Bürgerkriegen sittlich entarteten Großen zu treffen und ihnen durch seine Frevel zu vergelten, was sie an anderen verbrochen haben. Daher ist auch Richard nur aus der ganzen geschichtlichen Bewegung zu erklären, deren Produkt er selbst ist. Mit Jago hat er die Kunst der Verstellung gemein, aber er trägt, der Natur der Verhältnisse nach, stärker auf; seine Heuchelei und Verstellung sind aus viel gröberen Stoff, als Jago's. An Richards Redlichkeit und Treue glaubt im Grunde Niemand. Anna, schon von Hause aus auf sehr lockerem sittlichen Boden stehend, wird durch die Macht seiner fortreißenden, ihre Eitelkeit bethörenden Beredsamkeit gewonnen; sie wird mehr im Sturm erobert, als durch einen schlau angelegten Plan. Die meisten Personen aber durchschauen Richard und werden von einem geheimen Grauen vor ihm erfüllt; aber er ist verwegener, herrischer, rücksichtsloser und gewandter, als alle, darum behauptet er sich durch ihren Untergang. Aber Richard faßt sein Schlachtopfer nicht mit der sichern Kunst, wie Jago. Ein solcher Reichthum psy-

chologischer Kennerschaft, wie ihn uns Jago darlegt, kann von Richard nicht entwickelt werden, denn die Zeit drängt hier, die Verhältnisse wollen durch Gewalt und List zugleich beherrscht sein, und die großen Züge des historischen Gemäldes lassen eine solche Subtilität in der Zeichnung berückender Heuchelei nicht zu, wie eine Tragödie, welche ganz auf dem Boden einer durch die Intrigue entflammten menschlichen Leidenschaft ruht. Richard bewältigt seine Opfer mit der Gewandheit und Kraft eines Tigers, Jago umstrickt sie mit der Sicherheit und Schlauheit einer Schlange, so daß sie, ehe sie es ahnden, dem unerbittlichen Feinde Preis gegeben sind.

Daß grade in Jago ein so einzig dastehender Meister der Verstellung vom Dichter gezeichnet wurde, war aber auch für den Organismus der Tragödie nothwendig. Es wird dadurch ein Doppeltes erreicht. Einmal bildet Jagos außerordentliche Kunst zu täuschen zu der großartigen Offenheit und Gradheit Othellos, der Jagos hauptsächlichstes Opfer ist, den schärfsten Gegensatz. Weil in Othello kein Blutstropfen Falschheit und Verstellung ist, so vermag derselbe auch, und das weiß Jago selbst sehr gut, gar nicht bis auf den Grund einer solchen Natur, wie Jagos, zu schauen. Ferner war es dadurch allein möglich, daß Jago die geheimsten Tiefen der Leidenschaft Othellos aufwühlen und ihn zur Raserei der Eifersucht forttreiben konnte. Jago bereitet das gährende Gift für Othello und berechnet seine Wirkungen fast mit der Sicherheit eines mathematischen Kalküls. Die Gestalt Jagos hat aber ihre Stelle in der Tragödie nur darum, weil, wie wir in unserer Abhandlung über Othello*) gezeigt haben, in der Ehe Othellos und Desdemonas Elemente liegen, welche dem Gift der Eifersucht Stoff darzubieten vermögen. Diese durchschaut Jago mit dem durchdringenden Blick seines Verstandes. Dadurch bringt er den in Othello selbst ver-

*) Vgl. Cyclus dramatischer Charaktere, 1r Bd.

borgenen Zweifel zum Bewußtsein. So erscheint Jago gleichsam als der gegenständlich gewordene, immer tiefer in Othello eindringende Unglaube des argwöhnischen Verstandes gegen das freie arglose Vertrauen des Gemüths. Darauf beruht die ungeheure Kraft der Wirkungen Jagos. Was derselbe aus Othello herausarbeitet ist, dem Keime nach, in dieser Natur schon verborgen. Jagos Kunst ist es nur, diesen Keim zu einer verderblichen Frucht zu erziehn. Das Vertrauen Othellos zu Jagos Redlichkeit ist gewissermaßen die Luft, durch welche diese Entfaltung möglich wird. Nun ist es sehr tief gedacht und darin liegt die Angel der Tragödie, daß dem Jago, welcher mit systematischem Fortschritt die Leidenschaft der Eifersucht in Othello groß zieht, selbst die Flamme der Eifersucht über dem eignen Haupte zusammenschlägt. So weit sollte es nach des Bösewichts Berechnung nicht kommen; der Mord an Desdemona erfolgt gegen alle Voraussicht des scharfsinnigen Intrigant. Die aufgeregte Eifersucht soll Othellos Ruhe vergiften; er will sich an den Qualen des Opfers weiden, aber er will zugleich das Maaß derselben beherrschen. Jagos Triumpf ist, sich also zum Herrn Othellos zu machen, mit den Leiden seiner Seele spielen zu können. Da zerreißt die über alle Berechnung erhabene Gewalt der gigantischen Leidenschaft das ganze so fein gesponnene Gewebe Jagos und bringt ihm selbst den Untergang. Darin liegt eine furchtbare Seite der Tragödie. Die Vernichtung Jagos wird durch dieselbe Gewalt herbeigeführt, die er in Othellos Seele entzündet und zur Flamme angefacht hatte. Aber diese Flamme kann Jagos Verstand nicht mehr bändigen; sie schlägt gegen alle Erwartung da heraus, wo es Jago nicht geahndet hatte und verzehrt denjenigen mit, der sie angefacht hat. Hatte doch Jago, um vor jeder Entlarvung ganz sicher zu sein, sogar den Rodrigo getödtet, damit sein Mund für immer versiegelt bliebe. Man sieht, wie Alles, was sich vermittelst des Verstandes berechnen läßt, von Jago in Rechnung gezogen ist; und nur

die Unmeßbarkeit der Leidenschaft den Bruch in seinen Kalkül hineinbringt. In diesem Untergange Jagos liegt eine erschütternde Ironie. Dieser so scharfsichtige, voraussehende, berechnende Verstand wird durch die entfesselte Kraft der Leidenschaft zermalmt, die er lenken zu können wähnte. Von diesem Augenblick an wird Jago selbst der Wuth überliefert. Seine überlegene Haltung ist verschwunden; er sinkt zum unbesonnenen, tollköpfigen Wütherich herunter. Jago trift zornentbrannt seine Frau Emilie, um sie am Bekenntniß zu hindern, daß Jagos Bubenstück den Frevel Othellos herbeigeführt habe, und bedenkt dabei nicht, daß grade sein Zorn, der gegen seine Frau geschwungene Stahl, ihn bloß stellen und entlarven müssen. Es ist, als ob in diesem Augenblick all sein Scharfsinn, all seine Sicherheit in der Behandlung der Verhältnisse versiegt sind. Der berechnendste Verstand wird zum blinden Thoren verkehrt, der sich selbst an das Messer liefert. Nach der Entlarvung seiner Bosheit bleibt Jago nur die Verstockung als einzige Waffe übrig. Mit ihr vertheidigt er sich gegen die auf ihn losbrechende moralische Entrüstung, um der Beschämung zu entgehn, selbst das Bekenntniß seines Bubenstücks und der Niederlage seines Verstandes ablegen zu müssen*)

Die Grundzüge Jagos sind übrigens in der ersten Scene schon gegeben. Shakespeare leiht ihm, gleich bei seinem Auftreten, das Motiv der Rache gegen Othello, wegen unverdienter Zurücksetzung. Ob Jago sich selbst überschätzt, ob Othello ein wirkliches Recht gehabt hat, Cassio vorzuziehn, können wir nicht ermitteln. Daß Jago tapfer ist, wird auch von Andern zugestanden; seine Ansprüche auf Beförderung scheinen wenigstens nicht ganz unbegründet. Genug, Jago tritt mit dem

---

*) Nach der völligen Entdeckung des Bubenstücks, das Jago begangen, sagt derselbe Nichts weiter, als die Worte:

„Fragt mich um nichts mehr, was ihr wißt, das wißt ihr.
Von dieser Stund' an rede ich kein Wort.“

Gefühl einer tiefen Verletzung an seiner Ehre vor uns hin. Seine Zeichnung Cassios darf natürlich nur als der Ausdruck seines gekränkten Ehrgefühls genommen werden. In dieser ersten Schilderung des ihm nach seiner Meinung widerfahrenen Unrechts sehn wir ihn von einem menschlichen Affekte ergriffen, den wir nicht gradezu verdammen können. Darauf ist auch in der Darstellung ein großes Gewicht zu legen. Denn je wahrer uns Jago hier erscheint, je tiefer diese Zurücksetzung von ihm empfunden wird, desto begreiflicher wird bei Jagos Natur sein Rachedurst. Es kömmt aber grade darauf an, der Entwicklung Jagos so viel als möglich den Charakter eines nur diabolischen Gelüstes zu nehmen und ihm eine menschliche Wurzel zu geben. Zugleich giebt uns Jago in dieser Scene das Bekenntniß seines ganzen sittlichen Standpunkts. Eine sittliche Macht respectirt Jago überhaupt eben so wenig, als er anderen eine innere Achtung gegen dieselbe zutraut. Glaube an Tugend d. h. an freie, uneigennützige Hingebung an die Pflicht ist ihm fremd. Sein Gott ist der Vortheil; eine Redlichkeit, welche nicht zugleich dem Individuum Nutzen schafft, erscheint ihm phantastisch, tauscht sie gar äußeren Nachtheil ein, thöricht. Er kennt daher nur Scheindienste, d. h. solche, welche dem, der sie leistet, einen Ueberschuß von Vortheil gewähren, gegen die Mühe, der er sich unterzog*). Jago weiß sich zu der Verfolgung dieses Grund-

*) Wir haben hier die wichtige und den sittlichen Standpunkt Jagos meisterhaft charakterisirende Stelle gegenwärtig (Akt 1 Scene 1), wo derselbe zu Rodrigo sagt:

„Ich dien' ihm (Othello), um mirs einzubringen; ei, wir können
Nicht alle Herren sein, nicht kann ein jeder Herr
Getreue Diener haben. Seht ihr doch
So manchen kniegebeugten Schuft,
Der ganz verliebt in seine Sclavenfessel,
Ausharrt, recht wie die Esel ihres Herrn,
Ums Heu und wird im Alter fortgejagt.
Peitscht mir solch redlich Volk! Dann giebt es Andre,

satzes im Besitz einer Meisterschaft in der Verstellung; er spricht dies selbst mit einer gewissen Genugthuung aus, aus der das Bewußtsein der Sicherheit in der Handhabung des Scheins der Offenheit und Redlichkeit hervorleuchtet.*) Der ganze Mensch ist mit diesen Zügen im Keime gegeben. Der Darsteller muß sie uns daher als die Grundstriche eines Charakters zeichnen. Jago ist rauher Soldat; feine Sitten sind ihm fremd; er ist im Kriegsleben groß geworden. Daher muß ihm eine gewisse soldatische Derbheit geliehen werden. Diese giebt zugleich die Folie für den Ton der Treuherzigkeit und Redlichkeit, dessen er in so hohem Maaße mächtig ist, daß ihn Othello einen „Mann von nie gesehener Treue“ nennt. Dieser Ton wird wie ein zur andern Natur gewordener klingen, durch den der Schurke gar nicht hindurchblickt. Sagt er ja doch selbst, daß sein äußres Thun des Herzens angeborne Art nie offenbart. Jago ist klug, beredt, schlau und gewandt, und erscheint dabei einfach, wahr und treuherzig, vielmehr der augenblicklichen Eingebung folgend, als einer künstlichen Berechnung. Aber wenn Jago allein ist, da wirft er seine täuschende Maske ab. Nun tritt der wahre Grund seines Herzens hervor. In diesen Monologen wird sich daher

---

Die ausstaffirt mit Blick und Form der Demuth
Ein Herz bewahren, das nur sich bedenkt;
Die nur Scheindienste liefern ihren Obern,
Durch sie gedeihn, und wann ihr Pelz gefüttert,
Sich selbst Gebieter sind. Die Burschen haben Witz,
Und dieser Zunft zu folgen ist mein Stolz.“

*) An derselben Stelle sagt Jago:
„Wenn ich ihm (dem Othello) diene, dien ich nur mir selbst;
Der Himmel weiß es! Nicht aus Lieb und Pflicht,
Nein, nur zum Schein für meinen eignen Zweck.
Denn wenn mein äußres Thun je offenbart
Des Herzens angeborne Art und Neigung
In Haltung und Gebärde, dann alsbald
Will ich mein Herz an meinem Aermel tragen
Als Fraß für Kräh'n. Ich bin nicht, was ich bin!

die so lange zum Schweigen verurtheilte, boshafte Natur auch Luft machen. Nur muß dies mit solcher Wahrheit und Natürlichkeit geschehn, daß die Tücke, Hinterlist und Bosheit als die Grundzüge Jagos erscheinen und man sich über die Maske seiner Biederherzigkeit um so mehr verwundert. Jago hat aber noch eine Seite, welche der Ton versinnlichen muß, die Frivolität, die überall hervorbricht, ja, die selbst Desdemonas Gegenwart nicht einmal zurückdrängt. Ist es ja doch die einzige Seite, welche der edlen Frau an Jago mißfällt, der von sich selbst sagt: „ich bin nichts, wenn ich nicht lästern darf.“ *) Jago überläßt sich seiner derben Laune, in der er es mit der feinen Sitte nicht eben sehr genau nimmt. Der letzte Grund seiner frivolen Derbheit liegt in seinem Unglauben an weibliche Tugend. Denn während er den Othello als treu, edel und liebevoll bezeichnet, erscheint ihm eine Untreue von Seiten der Desdemona doch gar nicht unmöglich,**) weil Jago an eine weibliche Treue durchaus keinen Glauben hat. Der Darsteller muß uns daher in allen solchen Reden auch die Farbe der frivolen Denkart zeigen, und alle diejenigen Reden, welche einen solchen Charakter athmen, mit einem Ton sprechen, welcher das innige Behagen der sinnlichen, lüsternen Natur verrathen. Jago glaubt selbst halb und halb an die mit so gewandter Bered-

---

*) In der ersten Scene des zweiten Akts sagt Desdemona zu Jago: „Was meint ihr Cassio? Ist Jago nicht ein recht heilloser, ausgelassener Schwätzer?“ worauf Cassio erwiedert: „Er redet derb, gnäd'ge Frau; der Soldat wird euch besser an ihm gefallen, als der Gelehrte.“

**) Jago sagt in dem schon mehrmals berührten Monologe (Akt 2, Scene 1):

„Daß Cassio sie liebt, das glaub' ich wohl;
Daß sie ihn liebt, ist denkbar und natürlich.
Der Mohr, obschon ich ihm von Herzen gram,
Ist liebevoller, treuer, edler Art,
Und wird für Desdemona, denk ich, sicher
Ein wackrer Ehemann.“

samkeit gegen Rodrigo ausgesprochenen Beschuldigungen gegen Cassio und Desdemona, wenngleich er dabei nur den eigentlichen Plan verfolgt, Rodrigo zu seinen Zwecken zu benutzen und dessen Zorn gegen Cassio zu erregen. Diese verschiedenen Seiten, welche sich alle in Jago vereinigen, fordern eine große Versatilität des Tons, um uns die Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit dieses Menschen zu versinnlichen. Der Ton soldatischer Derbheit, des offenen, zutraulichen, von jedem Falsch entfernten Gemüths soll mit dem Ton der Lüsternheit, des kecken, leichtfertigen, aller Tugend spottenden Sinnes wechseln und wieder von jenen unheimlich wirkenden Lauten der in ihren Erfolgen sich genießenden Bosheit unterbrochen werden. Man muß aber auch Jago durch die Macht der Verhältnisse, durch seine Erfolge, wie durch die immer mehr sich erprobende Kraft seiner Verstellung im Drama wachsen sehn, und inne werden, daß er viel mehr durch die Gunst der Umstände, als durch einen vorausberechneten Plan zu seinem teuflischen Unternehmen hingetrieben wird. Dies Wachsen in der Lust zu schaden, wollen wir nun ganz besonders in der Versinnlichung Jagos wahrnehmen. Bis zu einem gewissen Zeitpunkt in der Entwicklung der Handlung ist Jago noch der Herr der Verhältnisse; er führt sie zum Theil herbei, zum Theil benutzt er sie auf das glücklichste zum Zwecke seiner Rache gegen Othello und Cassio, aber durch die Raserei der Leidenschaft in Othello, welche jeder Lenkung, jedes Zügels spottet, werden auch ihm die Fäden zur Fortleitung entwunden; er hat aufgehört, der Herr der Verhältnisse zu sein, denn sie sind mächtiger geworden, als er. Jago sieht sich dadurch in ein Verhängniß hineingezogen; er wird auf der Bahn vorwärts getrieben, die er betreten hat; er geht sie nicht mehr, wie anfangs, als ein freier Mann, der auch einen andern Weg einschlagen, der nach seinem Willen ab und einlenken könnte, sondern er muß vorwärts, wenn er nicht erliegen und selbst als ein Opfer seiner Bosheit durch die Wuth Othellos

fallen will. Der Kulminationspunkt seiner Entwicklung ist in dieser Beziehung die große Scene im dritten Akt, in welcher er dem Othello zuerst mit einer erstaunenswürdigen Kunst das Gift der Eifersucht zu unheilbarem Verderben einträufelt. Aber mit diesem in Othellos Gemüth übergegangenen Gift hat auch Jago aufgehört, der Lenker der Dinge zu sein. Die Leidenschaft hat die Rolle der Intrigue übernommen, welche fortan die erstere nur anfeuert, um nicht selbst entlarvt zu werden. Ja, man darf behaupten, daß Jago selbst von dieser übergewaltigen Kraft der Leidenschaft in Othello keine vollständige Vorstellung gehabt hat; so weit überbraust Othellos Wuth alle Schranken. Darum muß Jago nun Gewicht an Gewicht hängen, um nicht selbst als ein Schurke erfunden zu werden. Die Raserei Othellos macht aber auch Jago kühner in der Wahl seiner Mittel. Er setzt Alles auf einen Wurf im Vertrauen auf die Leidenschaft Othellos, die seinen Geist schon verblendet hat. Othello will Proben der Untreue, die Buhlerin Bianka wird herbeigerufen, um in Gegenwart des versteckt horchenden Othello gleichsam den sinnlichen Beweis für die Untreue Desdemonas zu liefern. Ein einziger, lichter Augenblick in Othellos von Wuth umnachtetem Gemüthe hätte das ganze teuflische Lügengewebe Jagos zerrissen und ihn selbst vernichtet. Ein leises Mißtrauen gegen eine so schamlose That, wie sie hier Desdemona zugemuthet wird, durfte nur Othello durchzucken und ihn treiben, sich selbst von der Wahrheit zu überzeugen, so war Jago verloren. Aber darin liegt mit die Größe dieser Tragödie, daß die Furchtbarkeit der Leidenschaft jeder verständigen Reflexion spottet und von einer so erschütternden Wahrheit ist, daß der Zuschauer gar nicht die Forderung an den Othello macht, durch ein augenblicklich auftauchendes Mißtrauen dies Truggewebe zu zerstören. Wir sind so sicher, als Jago, der ja nur durch die maaßlose Gewalt der Leidenschaft in Othello bewogen ein so verwegenes Mittel wählen konnte, das freilich, wenn es einschlug, auch alle weiteren

Künste überflüssig machen mußte. Rodrigo gegenüber, den freilich endlich ein sehr begründetes Mißtrauen gegen Jagos Redlichkeit ergreift, zeigt derselbe zum Schluß noch einmal seine volle Stärke in der Kunst die Menschen zu behandeln. Mit dem Mißtrauen und dem Aerger des leichtgläubigen Rodrigo spielt Jago; er setzt demselben den Humor einer ergötzlichen Frechheit entgegen, der wir sogar mit einem gewissen Behagen folgen, da Rodrigos Zwecke eben so niedrig sind, als sein Geist plump ist, und derselbe nur um die Erreichung von Absichten betrogen wird, welche selbst unsittlicher Art sind.

König Philipp II. im Don Karlos.

In den Tragödien der ersten Periode führte Schiller den Kampf gegen die Gestalt der wirklichen Welt und ihrer Verhältnisse überhaupt, welche als eine den idealen Forderungen widersprechende, in sich verderbte und des Untergangs würdige dargestellt wurde. Gegen diese Wirklichkeit mit ihren Vorurtheilen und ihren Ungerechtigkeiten setzte sich die freie Persönlichkeit mit ihren Forderungen in Kampf, welche die gegebenen Verhältnisse und die existirende Welt auf den Kopf stellen und ihre Anerkennung durchfechten will. Aber dieser Kampf gewährte in der Art, wie er geführt wurde, wie in seinem Ausgange noch keine poetische Befriedigung. Die Wirklichkeit, gegen welche gestürmt ward, erschien als eine unwürdige, welche der Vernunft nach dem Untergange geweiht war; ihre Hauptvertreter waren daher auch Individuen, die eigentlich durchaus kein höheres Recht der Existenz haben. Am schrofffsten stellt sich dies in Kabale und Liebe, der letzten Tragödie dieser Periode dar. In ihr triumphirt die Wirklichkeit mit der Härte ihrer Verhältnisse insofern, als ihre Gegner ohnmächtig an ihr zerschellen, und damit freilich die Erfahrung ihrer Schwäche machen; aber in dem Siege der wirklichen Verhältnisse liegt kein Trost und keine Freude. Bewährt sich auch, wie in Kabale und Liebe, das Princip der freien Subjektivität, welches sich als solches zur Anerkennung bringen wollte, durch seinen Untergang als eine Macht, welche der Herzlosigkeit der existirenden Verhältnisse und ihren Ränken

unerreichbar ist, so lag doch in der letzten Entscheidung dieses Kampfes etwas Trostloses.

Mit dem Don Karlos betreten wir dagegen einen viel konkreteren Boden, den des geschichtlichen Geistes, auf welchem dieser Gegensatz der früheren Tragödien zwar wieder auftaucht, aber eine andere Gestalt gewonnen hat. Hier nämlich tritt er als ein principieller Gegensatz des geschichtlichen Geistes auf, als der Kampf eines neu sich gebärenden, nach Gestaltung ringenden Principes gegen das alte, noch festgewurzelte und im Besitz der Macht seyende Princip. Dieser Kampf nimmt daher eine viel konkretere Gestalt an, als in den Tragödien der ersten Periode, obwohl er der allgemeinen geistigen Substanz nach mit denselben auf einem Boden steht. Im Don Karlos ist der Kampf der politischen und religiösen Freiheit gegen den politischen und religiösen Despotismus die Axe der Tragödie. Der Gegensatz der freien Subjektivität und ihres Rechts, gegen die bestehende, vernunftwidrige Ordnung der Dinge gewinnt hier den viel bestimmteren Charakter des Kampfes der ihrer unendlichen Berechtigung in Staat und Kirche sich bewußt werdenden Subjektivität gegen den alle freie Regung unter seine einförmige Bewegung beugenden Despotismus. Hier erscheinen daher auch die Vertreter der Wirklichkeit, welche umgestaltet werden soll, nicht als nackte Bösewichter, sondern als Repräsentanten eines geschichtlichen Princips. Die Lösung des Kampfes ist daher auch hier eine inhaltsvollere, trostreichere. In Don Karlos triumphirt freilich, wie in den Tragödien der ersten Periode, die Macht der wirklichen Welt gegen die Weltordnung, welche sein soll und welche sich an die Stelle der bestehenden setzen will, aber in ihrem Siege ist nicht nur die Ohnmacht eines abstrakten Idealismus ausgesprochen, mag derselbe als Versuch erscheinen, die gesammte Welt nach einem Jünglingsideale umzuschmelzen, oder als Republikanismus gegen eine desselben unfähige Wirklichkeit, oder als der Gegensatz

der freien Neigung gegen die bestehenden Standesunterschiede und Familienrücksichten. Im Don Karlos triumphirt nämlich selbst im Untergange das Princip der politischen und religiösen Freiheit insofern, als es sich uns als die kommende Gestalt der Welt, als der neue Frühling des Geistes ankündigt, welcher nur noch der Zeitigung harrt. Die junge nach dem Siege ringende religiöse und politische Freiheit geht im Don Karlos nur zu Grunde, weil sie noch nicht zum Durchbruch reif war, weil sie sich also zu frühzeitig durchsetzen wollte. Das Princip der alten Welt siegt also zwar, da es seine Existenz behauptet, aber wir gewinnen in diesem Siege zugleich die Ueberzeugung, daß es, schon von dem neuen Geiste angegriffen, das Scepter nur noch eine kurze Zeit in Händen halten wird, um es dann dem neuen Geiste zu überliefern. Darin liegt die tiefere Versöhnung des Don Karlos; deren letzter Grund freilich immer der ist, daß wir es hier mit einem Ringen des geschichtlichen Geistes zu thun haben, und mit einem Kampfe, der sich als ein principieller in der Zeit erscheinender darstellt, der auf den endlichen Sieg desjenigen Princips hinausweist, welches sich jetzt noch als ein unzeitiges erwies.

Unter den Vertretern des alten Princips, an welchem sich die aufstrebende junge Freiheit bricht, nimmt Philipp II. in Don Karlos die bei weitem erste Stelle ein. Er ist überhaupt eine der dramatischten Gestalten nicht nur dieser Tragödie, sondern unter allen Charakteren unsers Dichters. Grade die Vertreter des Princips, mit welchem der Dichter nicht sympathisirt, sind aus seiner Hand als dramatische Figuren hervorgegangen, während die Hauptvertreter der religiösen und politischen Freiheit vielmehr rhetorische Gestalten, als wahrhaft individuelle Persönlichkeiten geworden sind. Dies scheint uns darin seinen Grund zu haben, daß der Dichter, indem er die Vertreter des alten Geistes und der geistigen Tyrannei gestaltete, sich völlig seiner Subjektivität, seiner innersten Neigungen und Sympathieen entäußern,

also durch den Akt einer vollendeten Sebstverläugnung diese Individualitäten bilden mußte. In die Personen aber, welche den Geist der Zukunft abspiegeln, legte der Dichter die tiefsten Sympathieen seines Gemüths, in ihnen setzte er sich gewissermaßen selbst fort und bildete so eine Reihe Gestalten von geringerer individueller Lebendigkeit und daher auch von geringerer Abgeschlossenheit gegen einander.

Man muß bei Philipp II. im Don Karlos, mit dem wir es nun insbesondere zu thun haben, zwei Seiten unterscheiden, einmal den historischen Vertreter des starrsten Konservatismus in Staat und Kirche und das Haupt der Familie in seinem Konflikt mit Gattin und Sohn. Beide Seiten vermischen sich offenbar mit einander und sind zu keiner künstlerischen Einheit verarbeitet worden. Denn obwohl der Zwiespalt des Vaters mit dem Sohne wesentlich in der Entgegensetzung ihrer politischen Principien begründet ist, so erscheint doch die in dies Verhältniß sich mischende Eifersucht gegen die Königin als ein fremdartiges, die sonst großartige Haltung des Königs beeinträchtigendes Element. Philipp II. wird durch diese fast den ganzen dritten Akt ausfüllenden Scenen des Argwohns, der Eifersucht und der Erbitterung gegen die Gattin zu sehr in den Kreis des Familienlebens und der Familieninteressen eingeengt, und die Ausführung der großartigen Kämpfe der politischen und religiösen Principien dadurch offenbar beeinträchtigt. Philipp, der Gatte und Familienvater läßt den Repräsentanten der Staatsgewalt nicht zu seiner vollen Bedeutung und Kraft gelangen. Dies hängt aber wesentlich mit der ganzen Komposition unserer Tragödie zusammen, welche auch nach des Dichters eigenem Bewußtsein zu oft im Geiste umgestaltet worden ist, als daß sie hätte ein künstlerisch geschlossenes Ganzes werden können. In Philipp, dem in die Familienkonflikte verflochtenen und sich daran abarbeitenden Manne scheint gewissermaßen noch der erste Entwurf des Don Karlos, wonach es auf ein Familienstück ab-

gesehen war, hindurch, der auch durch den später an seine Stelle getretenen historischen Charakter des Werks nicht hat völlig überwunden werden können.

Die Durchführung des Königs Philipp ist eine der größten Aufgaben der darstellenden Kunst und daher auch stets eine Aufgabe der ausgezeichnetsten Schauspieler gewesen. Dies liegt sowohl in dem Reichthum der Beziehungen, welche dieser Charakter vor uns auslegt, als in seiner festen, geschlossenen Individualität. Er fordert daher auch eine seltene Vereinigung von Eigenschaften von Seiten des Darstellers. Schon das erste Erscheinen Philipps, wie die ganze erste Scene, in welcher wir den König vor uns sehen, hat für die volle Versinnlichung große Schwierigkeiten. Die Aufgabe des Darstellers eines Charakters ist nämlich in Betreff seines ersten Auftretens um so schwieriger, je fester und bedeutungsvoller das Bild ist, welches die Phantasie von dem darzustellenden Charakter bereits empfangen hat. Je mehr wir auf das Erscheinen selbst vorbereitet worden sind, um desto mehr schöpferische Kraft gehört dazu, das Bild unserer Phantasie vollständig zu decken. Dies ist nun namentlich bei Philipp II. der Fall. Wir haben durch die vorhergehende Scene das sehr ausgeprägte Bild dieser Persönlichkeit empfangen und fordern daher, daß uns das erste Erscheinen des Darstellers eine volle Anschauung des mächtigen, alle freie Lebensregung unter das Joch starrer Autorität zwingenden Herrschers gebe. Es wird namentlich an Schröders Erscheinen gerühmt, daß man sogleich bei seinem Auftreten den mächtigsten Herrscher der Christenheit in seiner ganzen unheimlich wirkenden Gewalt vor sich gesehn habe. Die erste Scene Philipps enthält übrigens schon im Keime alle die Beziehungen und Grundzüge des Charakters, welche der Verlauf der Tragödie entwickelt. Mißtrauen gegen Gattin und Sohn, Eifersucht des Herrschers auf die volle, ungetheilte Ausübung seiner Gewalt, endlich seine unbedingte Hingebung an die Macht der Kirche. Wir sehn den König schon

mit dem Gefühl eintreten, daß in seiner Familie eine geheime Opposition gegen die Unbedingtheit seines Willens und seiner Grundsätze herrsche, und mit dem Mißtrauen, das Herz der Königin nicht zu besitzen. Diese Stimmung giebt dem Despoten die düstere Farbe, welche seine ersten Reden, sein hartes Verdammungsurtheil gegen die Mondecar und seine bedeutungsvolle, aber kurze Rede zeigen.*) Hier gilt es den seltenen Verein imponirender Majestät, düsterer, auf eine verhängnißvolle Ent-

---

*) Die Fragen des Königs bei seinem Erscheinen müssen den Ton eines düsteren Mißtrauens zeigen, welches sich mit der ertheilten Antwort nicht zufriedengestellt findet und weiter forscht. Der Ton wird durch die Ruhe und Gemessenheit, welche die spanische Majestät fordert, eine unheimliche Stimmung hindurchschimmern lassen, eine Stimmung, welche sich nur künstlich hinter der wortkargen Rede verbirgt. Alle diese ersten Reden des Königs müssen so gesprochen werden, daß wir aus ihnen inne werden, wie ihr Sinn weiter reicht als die Worte; sie sollen uns einen Blick in die aufgeregte Tiefe eines Gemüths thun lassen, welche durch das ansichhaltende, karge Wort nur künstlich vor uns geschlossen wird. Das Verbannungsurtheil gegen die Marquise von Mondecar muß den Ausdruck einer finstern Strenge athmen, der man es anhört, daß durch sie noch etwas Anderes getroffen werden soll, was sich hinter dies Urtheil verbirgt. Man muß aus dem Tone dieses Ausspruchs sowohl die Unwiderruflichkeit desselben, als einen verhaltenen Zorn heraushören, den das Bewußtsein der Majestät, wie des Orts und der Umgebungen nur mühsam niederhält. Dasselbe gilt auch, natürlich modificirt durch den Inhalt der Rede, von den Stellen, in denen König Philipp sein Verhältniß zur Königin direkt berührt, wie z. B. in den Worten:

Was der König hat
Gehört dem Glück — Elisabeth dem Philipp.
Hier ist die Stelle, wo ich sterblich bin.

Der ethische Accent, mit welchem diese Worte gesprochen werden müssen, soll ein Licht auf den ganzen folgenden Konflikt werfen und in Verbindung mit den Worten:

Wenn ich einmal zu fürchten angefangen,
Hab' ich zu fürchten aufgehört —

uns einen Abgrund furchtbarer Gewalten ahnen lassen, über welchen in diesem Augenblick noch die ihrer selbst gewisse Majestät mit scheinbarer Ruhe schwebt.

wicklung hinausdeutender Stimmung, zugleich mit der Gluth des Fanatismus in scharfen Zügen zu versinnlichen und den kurzen Reden jenen Charakter zu verleihen, der sie zu Aeußerungen des wortkargen Despoten erhebt. Es muß hier Alles in der Intensität der Betonung und in dem über das ganze Gemälde sich ausbreitenden Grundton liegen. Die scharfe Hervorhebung gewisser Pointen giebt noch kein Bild Philipps, sondern schwächt nur den Eindruck stolzer Majestät, unter welcher aber ein Vulkan verborgen ist.

Die zweite Scene zeigt uns den König dem Sohne gegenüber. Das tiefgewurzelte Mißtrauen gegen die Gesinnung des Sohnes, durch welchen Philipp die Zukunft seiner Principien gefährdet sieht, nimmt hier den positiven Charakter einer unverholen ausgesprochenen Furcht vor dem Ehrgeiz des Jünglings*) und einer starren Zurückweisung seines glühenden Verlangens an. Die Kluft zwischen Vater und Sohn hat sich dadurch zu einem unausfüllbaren Abgrund erweitert.**)

Der dritte Akt bietet für die Darstellung des Königs besondere Schwierigkeiten dar. Er zeigt uns den von Eifersucht und Mißtrauen hin und her geworfenen, bis zur fieberhaften Aufregung getriebenen Gatten der Elisabeth, schwankend zwischen

---

*) Vor Allem in den Worten, mit welchen der König die immer erneuerte, begeisterungsvolle Bitte des Sohnes, ihm Flandern zu vertrauen, entschieden abweist:

Und zugleich
Mein bestes Kriegsheer Deiner Herrschbegierde?
Das Messer meinem Mörder?

**) Durch das letzte Wort Philipps, mit welchem derselbe den Sohn auf die Frage entläßt:

Vater
Unwiderruflich bleibt's bei der Entscheidung?
Philipp. Sie kam vom König.

Durch dieses Wort ist die völlige Entfremdung zwischen Sohn und Vater ausgesprochen und nur noch das Verhältniß des Königs zum Unterthanen geblieben.

Glauben und Furcht, nach Gewißheit verzweiflungsvoll ringend, bald den König mit allem Stolz gegen seine Umgebung herauskehrend, bald ihn hinter dem Menschen verläugnend und diesen ganzen Kampf endlich in das inbrünstige Gebet um Wahrheit durch eines Menschen Mund versenkend. Dies ist der Kern des ersten Theils der Rolle im dritten Akt bis zum Monolog, welcher die Begegnung mit Posa herbeiführt. Wir sehn den König nach überwachter Nacht brütend über den unseligen Gedanken der Untreue der Königin; ihn bald verwerfend, bald wieder ergreifend, und endlich in tiefer innerer Zerstörung diesen Gedanken mit einer fieberhaften Angst verfolgend.*) Der König ist in den ersten Scenen ganz hinter den Gatten zurückgetreten und der principielle Gegensatz, welcher Philipp von Don Karlos und der Königin trennt, ist dem tiefen Schmerz über die gekränkte Familienehre gewichen. Diese innere Zerstörung durchläuft in den drei auf einander folgenden Scenen mit Lerma, Alba und Domingo gleichsam drei Stadien der Entwicklung. Sie beginnt, Lerma gegenüber, mit der fieberhaften Stimmung, welche aus dem nächtlichen Brüten über die Untreue der Königin hervorgegangen ist. Der König erscheint in dieser ersten Scene mit Lerma von unheimlichen Gewalten seines finstern Gemüths ergriffen und in seiner Rede weit über die Gränzen seines Wollens hinausgerissen. Diese gegen Lerma gesprochenen Reden müssen daher auch den Charakter eines unfreiwilligen, aus der

---

*) Gleich in der ersten Scene mit Lerma sehn wir den König in solcher Stimmung, indem er mit verstörten Blicken die Worte spricht:

Schlaf,
Schlaf find' ich in Eskurial. — So lange
Der König schläft, ist er um seine Krone,
Der Mann um seines Weibes Herz. — Nein, nein!
Es ist Verläumdung. — War es nicht ein Weib,
Ein Weib, das mir es flüsterte? Der Name
Des Weibes heißt Verläumdung. Das Verbrechen
Ist nicht gewiß, bis mir's ein Mann bekräftigt.

fieberhaften Ueberreizung stammenden Ergusses erhalten.*) Daß dies die Intention des Dichters ist, beweist der Schluß der ersten Scene mit Lerma, in welchem sich der König aus seinem wachen Traume erhebt und Graf Lerma als König gebietet das Gesprochene zu vergessen.**) Alba gegenüber ist der König sich selbst zurückgegeben. Er will, er fordert Wahrheit; jede Wendung, welche Alba dem Gespräche giebt, drückt dem Mißtrauen des Königs gegen die Königin das Siegel der Gewißheit auf. Der fieberhaften Aufregung folgt daher der Zorn über den offenkundigen Betrug der königlichen Gemahlin.***) Die schlau von Herzog Alba nach einander zur Bestätigung des Glaubens gebrauchten Waffen werfen den König in die heftigste Aufregung, aus welcher er sich nur mit Mühe am Schluß der Scene zurückruft. Die Verletzung, welche Herzog Alba dem greisen Gatten zufügen mußte, um die Gewißheit des Königs von der Untreue der Königin zu einer unerschütterlichen zu erheben, giebt aber den König zugleich sich selber wieder.†) Philipp entläßt

---

*) Namentlich die große Rede des Königs gegen Lerma, die mit den Worten beginnt:

Vermählt und könnt es wagen, eine Nacht
Bei Eurem Herrn zu wachen? u. s. f.

**) Philipp sagt am Schluß der Scene zum Grafen Lerma:

Graf! Was Ihr
Vorhin bemerkt, ist doch wohl wahr gewesen:
Mein Kopf glüht von durchwachter Nacht. — Vergeßt,
Was ich im wachen Traum gesprochen. Hört Ihr!
Vergeßt es! Ich bin Euer gnäd'ger König.

***) Dieser Affekt bricht namentlich mit den Worten Philipps hervor:

O einen neuen Tod hilf mir erdenken,
Der Rache fürchterlicher Gott! u. s. f.

†) Dieser aus der tief empfundenen Verletzung hervorgehende kalte Stolz, welchen Philipp dem Herzog Alba am Schluß der Scene zeigt, beginnt mit den Worten:

Ihr unterscheidet sehr —
Sehr weise, Herzog. — Ich bewundre Eure
Beredsamkeit. Ich dank Euch u. s. f.

den Herzog Alba, dessen hastiger Eifer zuletzt den Zweifel an seiner Lauterkeit erregt hatte. Domingo erscheint, um das begonnene Werk zu vollenden. Der König empfängt den Priester nicht ohne Mißtrauen, er ahnet, daß er gekommen, um das Wort des Herzogs zu bestätigen. Der König kann sogar eine gewisse Ironie gegen den priesterlichen Eifer nicht unterdrücken.*) Der Kaplan hat sich den giftigsten Pfeil gegen die Königin aufgespart; er läßt die Geburt der Infantin als eine furchtbare Besiegelung der Untreue durchblicken; aber grade dieser so fein zugespitzte Pfeil bricht ab. Das Wort, welches gleichsam die sinnliche Beglaubigung geben sollte, verfehlt seine Wirkung und schlägt auf die Bosheit des Urhebers zurück. Der König ist auf einen Augenblick von der Ueberzeugung eines gegen Gattin und Sohn gerichteten Komplotts durchdrungen; er spricht dieselbe mit siegreicher Gewißheit aus. **) Das Truggewebe scheint vor seinen Augen zerrissen; selbst der heroische Entschluß des Herzogs, mit seinem Kopfe die Anklage zu unterstützen, trifft auf den

---

*) Gleich nach dem Eintreten Domingo's erwiedert ihm der König auf sein hastiges Wort:

Ihre Majestät,
Ich darf nicht bergen, daß ich allbereits
Um ein Geheimniß weiß. —
Philipp: Hab' ich denn schon
Den Wunsch geäußert, es mit Euch zu theilen?

**) Wir haben hierbei die Rede des Königs gegenwärtig, in welcher derselbe auf die boshafte Anklage der Königin durch Domingo erwiedert:

Bastard sagt ihr? u. s. f.

und den Priester mit vernichtender Ironie die Lüge des an ihm, dem Könige, einst gepriesenen Wunders vorwirft:

Was damals Wunder
Gewesen, ist es jetzt nicht mehr? So habt
Ihr damals oder heute mir gelogen.
An was verlangt Ihr, daß ich glauben soll?
O, ich durchschau' Euch. Wäre das Komplott
Schon damals reif gewesen — ja, dann war
Der Heilige um seinen Ruhm.

Zweifel des Königs. Die so schlaue Kombination und die Kühnheit des Angriffs sind im Augenblick, wo der Sieg am gesichertsten erschien, den Gegnern aus den Händen gewunden und der Preis ihrer Anstrengungen droht da verloren zu gehen, wo sie ein Recht zu haben schienen, nur von Sieg zu träumen. Eine reine, menschlich schöne Stimmung ist in dem Könige an die Stelle der tiefen Zerstörung des Innern getreten. Die ganze Reihe dieser Scenen ist von einer großen künstlerischen Wahrheit und Tiefe. Das Netz, welches so künstlich um den argwöhnischen, finstern Monarchen geworfen war, zerreißt im Augenblicke, wo es sich ganz fest um sein Opfer zusammenziehn sollte, weil die feine und schlau angelegte Intrigue ihre Absicht verrieth und sich somit selbst zerstörte. Die Aufgabe des Darstellers dieser Scenen ist es, uns den König aus seinem fieberhaften Zustande, allmählig zur Sammlung des Geistes zurückkehrend, und durch die wechselnden Affekte des Zorns, der Erbitterung und eines kalten Hohnes hindurch zur Besonnenheit und dem Gefühl einer rein menschlichen Stimmung erwachend, zu versinnlichen.

Im folgenden Monologe öffnet uns zum ersten Male der Mensch im ergrauten Despoten sein Herz. Er sehnt sich nach einem Menschen und klammert sich verlangend an den Einzigen, der sein entbehren konnte.*) Die folgende Scene mit Marquis Posa hat für den Darsteller des Königs viel größere Schwierigkeiten, als für Marquis Posa. Denn er hat dem begeisterten, schwungreichen Redner gegenüber das Leben eines geschlossenen Charakters zu entfalten. Das Bewußtsein königlicher Würde, die Gewißheit der Unerschütterlichkeit seiner Principien, welche er anfangs mit Kälte und Verachtung des Gegners in kurzen schneidenden Sätzen geltend macht, dann, von der furcht-

---

*) Der König sagt:

Wer mich
Entbehren kann, wird Wahrheit für mich haben.

losen Macht der Wahrheit ergriffen in milder Erwiederung, ohne je die Majestät zu vergessen, ausspricht, endlich der Ausdruck freien menschlichen Vertrauens in Posa's edle Natur, alles dies zusammengenommen bildet eine Kette abwechselnder Gemüthsbewegungen, deren jede aber aus der andern organisch erwachsen soll. Wenn irgend eine Scene, so erheischt diese die höchste Kunst eines charaktervollen stummen Spiels, welches uns die jedesmaligen verhältnißmäßig kurzen Erwiederungen des Königs, als Ergebniß des vorhergehenden Ergusses des Marquis Posa darlegt. Namentlich liegt in der Art, wie sich die wachsende Begeisterung Posa's auf dem Antlitz Philipps reflektirt, eine Haupt-Aufgabe des Königs. Die starren, regungslosen, nur zum Ausdruck strengen Ernstes sich fügenden Züge sollen in Momenten durch den Strahl der rein menschlichen Begeisterung Posa's erweicht erscheinen; der Ton des kalten Stolzes und finsterer Verschlossenheit wird allmählig von einer früher nie gekannten Milde erwärmt sein, ohne dabei doch den Charakter der Hoheit im geringsten einzubüßen. Alles dies darf indessen nur in zarten Umrissen gegeben werden, um durch Absichtlichkeit die Wahrheit nicht zu zerstören. Denn die Macht eingewurzelter Gewohnheit des Königs kann nicht plötzlich erschüttert und aus ihrem Gleichgewicht gebracht werden.

Der vierte Akt zeigt uns den König der Königin gegenüber; die einzige Scene, in welcher in Momenten die entfesselte Leidenschaft des ersteren hervorbricht. Der alte Argwohn ist in dem Könige von neuem aufgetaucht; die Sprache der Unschuld und Würde, welche die Königin führt, der Stolz der Erwiederung, den ihr das Bewußtsein des Rechts leiht, lösen in dem der Etikette sonst ganz gehorsamen Monarchen die Bande derselben und treiben ihn zu dem Ausbruch eines erschütternden Zornes. Hier muß die Bewegung, welche dieser Entfesselung vorausgeht, uns die Wahrheit dieses Ausbruchs versinnlichen. Denn welche Erschütterungen des Gemüths müssen vorausgegangen sein, um die

schrankenlose Gewalt des Zornes in König Philipp begreiflich zu finden. Der Darsteller hat uns daher hier den Ausdruck der Furchtbarkeit zu geben, der uns erzittern macht und uns in eine verhängnißvollste Zukunft blicken läßt. So wirkt auch dieses plötzliche Selbstvergessen auf die Königin. Erst die Ohnmacht der letzteren, welche diesem Zornesausbruch erliegt, bringt den König wieder zu sich selbst. Jetzt tritt eine zwischen Verwirrung, Scham und Reue schwebende Empfindung an die Stelle. Alba und Domingo nähern sich. Bei ihrem Anblick flammt die Erbitterung gegen diese auf, die ihn zu diesem Selbstvergessen königlicher Würde getrieben haben. Nun tritt die Fassung und das sittliche Selbstgefühl, welches die Königin selbst der Raserei entgegensetzte, vor Philipps Seele; er ist erschüttert, sich in ein solches Meer des Wahnes gestürzt zu haben. Da trifft der Ruf des Marquis sein Ohr. Die sonst vertrauten Rathgeber der Krone werden kalt entlassen und das tiefbewegte Gemüth des Königs klammert sich an den Einzigen, den er menschlich und wahr gefunden hat. Der Marquis nimmt die Binde des Wahns von Philipps Augen; halb beglückt über die Entdeckung, halb zerknirscht über das Vergangene, öffnet er zum ersten Mal dem Marquis sein volles, ungetheiltes Vertrauen. Wir scheiden von dem Könige, in welchem die menschlichen Regungen gesiegt haben und der im Begriff steht den Mann zum Rathgeber seiner Krone zu erheben, mit welchem die Morgenröthe einer schönen freien Menschlichkeit über Spanien anzubrechen im Begriff steht.

Erst im fünften Akt erhebt sich König Philipp zum vollen Pathos seines politischen Princips und richtet sich aus der innern Zerstörung, in welche ihn der freiwillige, durch des Königs Hand vollzogene Opfertod des Marquis versetzt hat, zum Vertreter des starren Despotismus auf, der dem neuen Geiste kirchlicher und politischer Freiheit auch keinen Fußbreit nachzugeben entschlossen ist. Wir müssen hier zwei Momente in der Entwicklung des Königs unterscheiden. Zuerst trifft ihn die Raserei

des Schmerzes und des Zornes, welche Karlos an der Leiche Posa's gegen den König, wie gegen den Vater kehrt. Der König wird inne, was in Momenten als Ahnung in ihm aufgetaucht war, daß Posa gestorben ist, um die Grundsätze, die er unter der Hut der Freundschaft in Karlos Brust gepflanzt, unter den mächtigen Schutz des königlichen Erben zu stellen. Philipp ist bei diesem Bekenntniß des Sohnes, daß Posa den Tod freiwillig für ihn auf sich herabgezogen hat, tief erschüttert; *) sein Geist arbeitet heftig, der Erguß des heftigen Schmerzes und der Erbitterung des Sohnes geht fast theilnahmlos an ihm vorüber; denn er brütet nur über die tiefe Quelle dieses freiwillig dargebrachten Opfers. Der entfesselte Schmerz des Don Karlos hält die Umgebung des Königs in schweigendem Staunen; der König aber scheint von dem Gedanken ergriffen, daß die junge Freiheit schon einen drohenden Aufschwung genommen habe und selbst schon in das Lager der königlichen Umgebung verrätherisch eingedrungen sei. Dieser Gedanke wälzt sich wie ein glühendes Rad durch Philipps Seele und raubt ihm im ersten Augenblicke alle Besinnung. Da trifft der fernschallende Ruf der Empörung zu Gunsten des Don Karlos sein Ohr und ruft in ihm zwar das Bewußtsein der Majestät wieder auf, das jedoch ein Augenblick darauf wieder der aufgeregtesten Phantasie erliegt. **) Der König sinkt unter der Last innerer Erschütterung

---

*) Auf die Worte des Don Karlos:

Und wollt ihr wissen,
Warum er starb? Für mich ist er gestorben

sagt der König in tiefer Erschütterung:

„Ha, meine Ahnung!“

**) Wir haben hier die Stelle gegenwärtig, wo der König, gleich nachdem die Nachricht der Rebellion in Madrid erschollen ist, aus seiner Betäubung erwacht, sich aufrichtet und mit Majestät unter die Granden tretend spricht:

Steht mein Thron noch?
Bin ich noch König dieses Landes? — Nein,

zusammen. Die ganze Scene ist für die Darstellung, wenn sie den poetischen Gehalt ganz wiedergeben soll, sehr schwierig. Zuerst die königliche Milde, dann die Enttäuschung durch Don Karlos ungeheuren Schmerz, das finstere Versinken des Königs in den Abgrund seiner Brust; das Aufzucken eines Gedankens, der sein Inneres erschüttert; endlich die momentane Aufrichtung des Herrschers, um sogleich dem Vulkan des Gemüths wieder als Opfer zu fallen.

In der zweiten großen Scene des fünften Akts sehn wir den König noch in tiefer Erschöpfung und wie in wachem Traume mitten unter die Granden treten. Sein Geist ist nur mit dem Opfertode Posa's beschäftigt; das wache Bewußtsein ist noch nicht wieder zurückgekehrt; der Gedanke des schon in die Reihen der Seinen eingebrochenen Geistes des Ungehorsams und der Neuerung ergreift ihn gespenstisch,*) bis er davon befreit sich wieder dem brütenden Sinnen über Posa's Tod hingiebt. Nun gräbt er sich in den Eindruck dieser großartigen Persönlichkeit hinein;**) er ist in tiefster Seele erschüttert, von der ungeahndeten sittlichen Größe, die Sonne königlicher Gunst gegen die Bewahrung des eignen Seelenadels aufgeopfert zu haben. Aber

---

Ich bin es nicht mehr. Diese Memmen weinen,
Von einem Knaben weich gemacht. Man wartet
Nur auf die Losung von mir abzufallen.
Ich bin verrathen von Rebellen.

*) Auf solchen Gemüthszustand deuten die ersten Worte des Königs, welche er an seine getreuesten Diener richtet:

Wer redet hier? Hat man
Vergessen wer ich bin? Warum nicht auf
Den Knien vor mir, Creatur? Noch bin
Ich König. Unterwerfung will ich sehen.
Setzt Alles mich hintan, weil Einer mich
Verachtet hat!

**) Diese Stimmung beginnt mit den Worten Philipps:
Er hatte einen Freund, der in den Tod
Gegangen ist für ihn — für ihn! u. s. f.

das Grübeln über die Größe dieses Opfers führt auch den König zu der Entdeckung der tiefsten Quelle desselben. *) Damit nimmt Philipps Geist einen neuen Aufschwung. Diesem Gedanken geht er mit der ganzen Stärke seines aufgeregten Geistes nach; hier begegnet er der Gefahr für das Princip, welches mit seinem Leben verwachsen ist, für welches Blut geflossen und Scheiterhaufen errichtet worden sind. Der Gedanke an diese Gefahr giebt dem Könige die volle männliche Kraft zurück; die Sehnen seines Geistes spannen sich bei der drohenden Erscheinung, daß dieser Todte durch den Königssohn für den Sieg der Freiheit gearbeitet haben könnte. **) Nun fühlt er sich als den starken Vertreter seiner Schöpfung, der er jedes Opfer zu bringen entschlossen ist, sollte er auch mit dem väterlichen Herzen darüber brechen müssen. In einen Strom der Rede ergießt er das volle Gefühl seiner Kraft und seines Entschlusses bis an das Ende seiner Tage den Despotismus gegen die drohende Macht der jungen Freiheit aufrecht zu erhalten. Eine heroische Ruhe ist mit diesem Bewußtsein seines Wollens in den König zurückgekehrt. Er trifft die folgenden Anordnungen mit der Sicherheit eines unbeugsam Entschlossenen und geht der so geheimnißvoll sich ankündigenden Katastrophe mit dem durchdringenden Blick in das Gewebe des geheimnißvollen Planes ent-

---

*) Dem Könige taucht der wahre Gedanke, welcher Posa zu der freiwilligen Opferung getrieben, allmählig auf. Dies beginnt mit den Worten:

Und wem bracht er dies Opfer?
Dem Knaben, meinem Sohne? Nimmermehr!
Ich glaub' es nicht. Für einen Knaben stirbt
Ein Posa nicht. Der Freundschaft arme Flamme
Füllt eines Posa Herz nicht aus. u. s. f.

**) Wir beziehn uns hier auf die große Rede des Königs, welche mit den Worten beginnt:

Er könnte sich verrechnet haben. Noch,
Noch bin ich. Habe Dank Natur! Ich fühle
In meinen Sehnen Jünglingskraft. u. s. f.

gegen. *) Die Scene mit dem Groß-Inquisitor, welche uns ein so gewaltiges Bild der despotischen Macht der Kirche giebt, zeigt uns den König in dem Kampfe seiner persönlichen Selbstständigkeit mit den unerbittlichen Forderungen der alles überwachenden und alle Verhältnisse durchdringenden Inquisition. Man sieht, wie der Stolz des Monarchen sich einigemal gegen die Züchtigung des Groß-Inquisitors aufbäumt, aber nur, um die Gewalt der Inquisition um so siegreicher an sich selbst zu erfahren. Denn dieser Geist, welcher die menschliche Entwicklung und Regsamkeit unter das eiserne Joch einer alle Lebensverhältnisse regulirenden Satzung bannt, erscheint in dem Groß-Inquisitor nur in seiner höchsten Spitze verkörpert, indem selbst König Philipp als ein dem Gifte der Bewegung nicht ganz unzugängliches Geschöpf noch ihrer Ueberwachung bedarf. Die Momente, in welchen der Mensch in Philipp den Despoten zurückgedrängt hat, sind in den Augen des Groß-Inquisitors gefährliche Regungen, die den Keim einer Emancipation von der Tyrannei der Kirche in sich bergen. **)

---

*) Der König sagt die Worte:

„Ich bin lüstern
Ein Wort mit diesem Geist zu reden"

welche der Darsteller auch mit dem Ausdruck der Ueberlegenheit sprechen muß, die dem Könige die Durchschauung der Absichten des Don Karlos giebt.

**) Wir haben hier besonders die gewichtigen Worte des Groß-Inquisitors gegen Ende der Scene gegenwärtig, in welchen er sich strafend gegen Philipp wendet:

Sie sind
Durchschaut — uns wollten Sie entfliehen.
Des Ordens schwere Ketten drücken Sie:
Sie wollten frei und einzig sein.
Wir sind gerochen. — Danken Sie der Kirche,
Die sich begnügt, als Mutter Sie zu strafen.
Die Wahl, die man Sie blindlings treffen lassen,
War Ihre Züchtigung. Sie sind belehrt.
Jetzt kehren Sie zu uns zurück. — Ständ' ich
Nicht jetzt vor Ihnen — beim lebendigen Gott!
Sie wären morgen so vor mir gestanden.

Der König scheidet von dem Groß-Inquisitor als ein vollständig bekehrter und in seinen menschlichen Regungen besiegter. Der Sohn wird der Erhaltung dieses Geistes mit heroischer Ruhe als Opfer dargebracht. In dem Bewußtsein dieser Mission sehn wir Philipp in der letzten Scene des Stücks auftreten. Diesem Geiste politischen und religiösen Despotismus gehört die Welt noch an, ihn vor dem Frevel der geschichtlichen Bewegung zu bewahren ist die glorwürdige Aufgabe des Königs, welche die alleinseligmachende Kirche durch ihr Wort besiegelt.

Antonio Montecatino in Göthe's Torquato Tasso.

Im Torquato Tasso hat der Dichter sein eigenes innerstes Leben, und was ihn selbst am schmerzlichsten bewegt hatte, zur poetischen Gestaltung gebracht. Es ist der Konflikt der beiden feindlichen Welten des idealen Gemüthslebens mit der Wirklichkeit und ihrer unerbittlichen Ordnung. Je mehr sich der Mensch ausschließlich in die erstere vertieft und gleichsam hineinspinnt, desto mehr entfremdet er sich der wirklichen Welt und muß daher auch die Härte der Realität und ihrer ganzen Herbheit erfahren. Die Idealität des poetischen Sinnens und Schaffens muß in ihrer alle Schranken verkennenden Kraft in dem Augenblicke auf die beengende Gewalt der Wirklichkeit stoßen, wo die erstere, aus ihrem rein innerlichen Phantasiebilde herausgehend, die wirkliche Ordnung der Dinge nach ihrem Maaßstabe mißt und ihn gewaltsam an den letztern legt. Da kehrt sich dann die unbeugsame Kraft der Realität gegen die schöne, aber sich selbst und die Welt verkennende Traumwelt, und zwingt ihn zum Bekenntniß seiner Einseitigkeit und seines Irrthums. Dieser Gegensatz und Kampf des freien, innerlichen Dichterlebens mit der Wirklichkeit ist ein durchgreifender bei Göthe, der ihn von seinen frühsten Schöpfungen an bewegt, und in dessen immer tieferer und reiferer Lösung sich die Entwicklung seiner Weltanschauung wesentlich kund giebt.

Dieser von uns so eben angedeutete Konflikt, welcher die Seele und geistige Substanz des Göthe'schen Tasso bildet, hat

die Gestalten des Tasso und des Antonio zu Trägern. Mit der Entwicklung des Letzteren haben wir es hier zu thun. Antonio Montecatino, der Staatssecretair, ist der Repräsentant der wirklichen, realen Ordnung der Dinge, und jenes Verstandes, welcher dieselbe ihrem wirklichen Werthe nach auffaßt. Antonio ist daher zum Staatsmann gemacht, weil dieser vor Allem die Natur der wirklichen Verhältnisse, die konkreten Bedingungen ihrer Existenz und ihrer Gestalt erkennen und durchdringen soll, sich also am wenigsten über die Stärke der in einander greifenden Kette der Wirklichkeit täuschen darf. Antonio ist mit diesem realistischen Sinne ausgerüstet, dessen grade der Staatsmann so sehr bedarf, um die Verhältnisse zu leiten und zu beherrschen und die wirkliche Ordnung der Dinge nicht nach dem Maaßstabe seines idealen Gemüthslebens messen und gestalten zu wollen. Antonios wahrhafte Heimath ist daher der Staat, das Reich sittlicher Ordnung und Wirklichkeit. Sein Gedeihen gilt ihm Alles, auf ihn bezieht er Alles, was ihm im Leben begegnen, und das Maaß des Nutzens, welches irgend etwas dem Staate zu gewähren vermag, ist ihm das alleinige Kriterium seines Werthes. Auch Kunst und Wissenschaft gelten ihm nicht sowohl als Selbstzweck, als insofern sie dem Staate dienen und demselben zur Zierde gereichen. Von diesem Standpunkte aus muß sich Antonio verurtheilend gegen jede Richtung kehren, welche den Menschen der Wirklichkeit entfremdet und ihn, anstatt wirkend in den großen Organismus des Staates einzugreifen, einem nur beschaulichen Leben zuwendet, in welchem er zuletzt den Sinn für die Wirklichkeit und ihre Verhältnisse einbüßt. Wie dem Antonio der Staat das Höchste ist, gewissermaßen das vollendetste Kunstwerk des menschlichen Geistes, so erscheint ihm auch der Werth des Menschen und die Anerkennung, die er verdient, von dem Maaße abzuhängen, in welchem er in diesen geistigen Organismus fördernd mitwirkt. In jedem Lohn, welchen eine nur ideale, von der Wirklichkeit entfernende Richtung empfängt, erblickt Antonio daher eine

Ueberschätzung, durch welche der wesentliche Werth der in die Wirklichkeit eingreifenden Thätigkeit verkannt wird. In dieser Richtung Antonio's liegt allerdings eine gewisse Herbigkeit, eben weil sie sich ausschließend und polemisch gegen jede abstrakte Idealität kehrt, welche den Menschen zur Verkennung seines Wesens, wie der realen Welt führt. Da nur das Leben Jeden lehret, was er sei, so muß, auf Antonio's Standpunkt, jede Entfremdung vom Leben, jede ausschließliche Vertiefung in die Welt der Phantasie, auch als eine Verirrung angesehen werden, welche eher eine Zurechtweisung, als Lob und Bewunderung verdient.

Es ist natürlich, daß Antonio, von der Wahrheit seines Standpunkts erfüllt, auch scharf und schneidend wird gegen denjenigen, der ihm in seiner Verkennung des Gehalts der wirklichen Welt und ihrer Ordnung in einem Wahne befangen erscheint, in welchem er sich sogar jeder Heilung verschließt. Antonio aber macht seine praktische Ueberlegenheit und seine Welterfahrung um so mehr geltend, als ihr Werth ihm unterschätzt und das nur im Elemente der Idealität sich bewegende Leben und Sinnen des Dichters ihm überschätzt zu werden scheint. Aus dieser Auffassung stammt seine bis zur schneidenden Bitterkeit fortgehende schroffe Haltung gegen Tasso, durch welche er nicht nur den einseitigen Idealismus und die Verkennung der vernünftigen Wirklichkeit und ihres Baues, sondern auch die ungebührliche Verehrung desselben bekämpft, in der er eine Verzärtelung Tasso's und eine Bestärkung desselben in dieser einseitigen Richtung erblickt. Indem Antonio von der Wahrheit und Würde seines Standpunktes völlig durchdrungen ist, vermag er auch den Werth der entgegengesetzten Richtung nicht mit voller Freiheit zu würdigen; er wird vielmehr, sobald die Verhältnisse ihn in Konflikt mit Tasso, als dem Repräsentanten des sich der Wirklichkeit entfremdenden Idealismus, bringen, bis zur Verletzung seines Gegners fortgetrieben, und geräth dadurch ebenfalls in eine Schuld, welche auch der über diesen Gegensätzen

schwebende und sie in ihrer gegenseitigen Berechtigung anerkennende Fürst Alphons mit schonendem Vorwurf gegen Antonio heraushebt. Der Fortgang der Entwicklung dieser Gegensätze aber ist der, daß während Antonio sich aus seiner Gereiztheit und verletzenden Schärfe gegen Tasso, wohin er sich über alles Maaß verloren, zurückruft und in dem milden Tadel des Fürsten, wie in einem klaren Spiegel, seine Schuld erkennt, Tasso dagegen sich immer mehr in sich hineinspinnt, sich immer mehr der Realität entfremdet und in seiner Verkennung der wirklichen Verhältnisse, wie seiner ihm eben so liebevoll als schonend begegnenden fürstlichen Gönner bis zur krankhaftesten Verstimmung und Verletzung aller Schranken fortgeht. Antonio, da er der Mann der klaren Besonnenheit ist und nicht in subjektiven Stimmungen lebt, muß sich aus seiner Empfindlichkeit und seiner ungroßmüthigen gegen Tasso heraus gekehrten überlegenen Stellung in sich zurückrufen; Tasso, der Mann der Phantasie und nur in Stimmungen lebend, wird, je mehr er die Härte der Wirklichkeit erfährt, sich auch um so leidenschaftlicher in sich selbst versenken und bis zu einem verzehrenden Mißtrauen gegen Alle, die ihm wohlwollen und ihn ehren, forttreiben. Es ist daher nur eine Konsequenz, die aus der Natur des angedeuteten Konfliktes und seiner Repräsentanten folgt, daß Antonio, je klarer er die Verhältnisse und Individualitäten durchschaut, je mehr er sich von der Macht einer gereizten Stimmung befreit, auch mit um so überlegenerem Sinne die Verirrung Tasso's und den unseligen Wahn desselben erkennen und ihm leitend und helfend zur Seite stehn wird. Wäre Antonio nur von persönlichem Affekte gegen Tasso ergriffen, beseelte ihn Neid gegen den gefeierten, der Fürsten- wie der Frauengunst genießenden Dichter, so wäre eine solche Umkehrung aus dem schneidenden Sarkasmus zum milden und tröstenden Arzt eine Unwahrheit. Da aber Antonio nur von einer Idee getragen und von einem, wenn auch einseitigen, doch zugleich berechtigten Standpunkte aus Tasso entgegentritt,

so ist auch die Umwandlung aus seiner verletzenden Schärfe in Milde und Wohlwollen gegen den im Innersten verwundeten Tasso natürlich, da seine Opposition nicht der Person, sondern der Lebensrichtung desselben und ihrer Ueberschätzung galt. Antonio's Schärfe gegen Tasso nimmt daher mit der wachsenden Krankhaftigkeit des Letzteren und seiner sich steigernden Verkennung der wirklichen Verhältnisse ab, indem sie sich nur so lange herauskehrte, als ihm die Richtung, welche Tasso repräsentirt, die richtige und klare Auffassung der Wirklichkeit zu gefährden schien. Während sich Antonio, der Mann des besonnensten Verstandes, zu einer immer klareren und leidenschaftsloseren Einsicht in die Verhältnisse erhebt, geht Tasso dagegen in einem immer leidenschaftlicheren Konflikt mit der Wirklichkeit über und gewinnt durch diesen ihn zerstörenden Kampf ein tragisches Interesse. Sobald Tasso die unerbittliche Macht der Wirklichkeit an sich erfahren und aus der Weichheit seiner idealen Welt heraus und der verwundenden Härte der realen Welt zugeschleudert worden ist, also auf dem Gipfel der Entfremdung von der Wirklichkeit, ist es Antonio, welcher mit mildem und trostreichem Worte den bis auf den Tod im Gemüthe Verwundeten aufrichtet und ihn sich selber wieder zurückgiebt. Durch diesen Moment ist auf die Versöhnung der beiden in den Kampf getretenen Richtungen, als auf das Ziel des Dramas hinaus gedeutet und damit die Auflösung des sich der Welt der Wirklichkeit entfremdenden Idealismus versinnlicht.

Aus unserer Entwicklung der Grundzüge des Antonio wird klar geworden sein, daß bei der Darstellung desselben im Sinne der Dichtung Alles auf die ideale Auffassung desselben ankommt. Sobald man dem Antonio persönliche Motive und Affekte leiht, zieht man denselben in eine gemeine Region herab, und vernichtet damit auch die eigentliche Idee des Dichters. Die erste Scene, in welcher Antonio erscheint, enthält übrigens schon alle Grundzüge des Charakters und kann über die Idee desselben

keinen Zweifel lassen. Antonio kehrt von einer politischen Sendung, die er durch Verstand und Umsicht zu einem glücklichen Ergebniß ausgeführt hat, zurück zu seinem Fürsten und dem durch Frauenschönheit und Anmuth glänzenden Hof Ferraras. Bei seinem Erscheinen findet er Tasso bekränzt; er ahndet gleich, daß Tasso diese Gunst durch Frauenhuld empfangen, daß der Dichter sich der höchsten Gunst erfreue,*) welche nur für den Staatsmann und den Förderer der praktischen Interessen als Lohn aufgespart werden dürfe. Diese Ueberschätzung des Dichters gegen den Staatsmann, des im Reich der Phantasie sich bewegenden Mannes gegen den Vertreter der Interessen der wirklichen Welt stachelt Antonio zu einer Gereiztheit an, welche er gegen den Dichter, wie gegen die ihm in seinen Augen allzufreigebigen Gönner herauskehrt.**) Antonios Rede ist fast durchweg von dieser Stimmung gefärbt; sie kehrt die stechenden Spitzen mit Absicht heraus, um dem Dichter, wie seinen Beschützern die Ueberschätzung einer vom realen Leben abführenden Richtung und Thätigkeit fühlbar zu machen.***) Aber Tasso selbst soll auch durch die Verherrlichung eines großen Dichters selbst indirekt

---

*) Antonio sagt bei dem Anblick der beiden Bekränzten nicht ohne einen Anflug von Bitterkeit:

Du lösest mir ein Räthsel. Zwei Bekränzte
Erblickt' ich mit Verwundrung, da ich kam.

**) Vornämlich in den Worten Antonio's:

Mir war es lang' bekannt, daß im Belohnen
Alphons unmäßig ist, und Du erfährst,
Was jeder von den seinen schon erfuhr.

***) Mit ganz besonderer Beziehung auf Tasso's Richtung beantwortet Antonio des Dichters Frage, ob Wissenschaft und Kunst sich des Schutzes Gregors zu erfreuen habe, indem er sagt:

Er ehrt die Wissenschaft, sofern sie nutzt,
Den Staat regieren, Völker kennen lehrt;

Und gleich darauf hinzufügt:

In seiner Nähe darf nichts müßig sein!
Was gelten soll, muß wirken und muß dienen.

herabgedrückt werden. In diesem Sinne stimmt Antonio das begeisterte Lob des Ariost an, von dessen bezaubernder poetischer Kraft und Reichthum er sich wie ein Verzückter hinweggerissen fühlt.*) Diese Apotheose Ariosts im Munde des Antonio hat einen doppelten Zweck. Einmal will er Tasso auf seinem eignen Gebiete der Poesie, durch die Verherrlichung seines Genossen demüthigen, indem er ihn dem Meister Ludwig als den unerreichten Künstler mit fast trunkenem Entzücken entgegenhält. Dann aber legte Göthe diese Schilderung dem Antonio in den Mund, um uns den Staatsmann auch als einen den idealen Interessen und Genüssen durchaus nicht fremden Mann zu zeigen, der nicht etwa aus brutalem Sinn, oder vom Standpunkt einer barbarischen Lebensanschauung aus Kunst und Wissenschaft verwirft, sondern als ein in die Geheimnisse der Poesie geweihter in Tasso nur ihre falsche Stellung zum Leben bekämpft. Durch diese poesiereiche Schilderung Ariosts werden wir also auf den richtigen Standpunkt gestellt, daß es sich hier nicht um den Kampf der Roheit und der Barbarei gegen Kunst und Wissenschaft, sondern um die Bedeutung und den Werth derselben in ihrer Beziehung zum Leben und zur sittlichen Welt handelt. Der Darsteller hat von diesem Gesichtspunkte aus dem ersten Auftreten des Antonio so viel Würde und Adel zu geben, daß selbst die Wendungen einer gereizten Stimmung nicht den persönlich verletzten, oder gar neidvollen, sondern nur den von der Hoheit seiner Thätigkeit erfüllten Mann zeigen. Das Lob des Ariost aber soll mit einer bis zum Selbstvergessen sich steigernden Begeisterung gesprochen werden und uns das auch der künstlerischen Bildung theilhaftige Mitglied des erlesenen Kreises von Ferrara darstellen.

Der zweite Akt zeigt uns Antonio nun in wirklichem Kon-

---

*) Antonio schließt das begeisterte Lob Ariost's mit den Worten:

Vergebt, wenn ich mich selbst begeistert fühle,
Wie ein Verzückter weder Zeit noch Ort,
Noch was ich sage, wohl bedenken kann.

flikt mit Tasso. Die gereizte Stimmung in Antonio hat nachgewuchert; er tritt mit Unmuth im Gemüthe und mit dem Bewußtsein, gegen Tasso im Recht zu sein vor denselben hin. Der Dichter, obwohl ihm Antonio's Kälte und Absicht, ihn zu demüthigen, nicht entgangen ist, kommt, weil die Fürstin eine Verständigung Beider wünscht, dem Staatsmann mit dem wärmsten Herzen, der treugemeintesten Offenheit entgegen und bietet ihm zum Bund der Freundschaft Herz und Hand.*) Nun kehrt Antonio die zurückweisendste Kälte gegen den begeisterten Jüngling heraus; jede Erwiederung ist ein Pfeil, der in Tassos Seele dringt und ihm das Gefühl des Abstands und der Ueberlegenheit Antonio's aufdrängen soll. Antonio's Zurückhaltung und Kälte wächst mit der Wärme und Hingebung Tassos. Es kommt daher vornämlich bei den kurzen Reden des Antonio darauf an, denselben außer und neben ihrem allgemeinen Sinn noch immer die besondere polemische Beziehung auf Tasso zu geben und so dem Tone, welcher uns den Gedanken an den Verstand bringt, auch noch die Färbung des Gemüths zu verleihen, wodurch die allgemeinen Wahrheiten Antonios noch in ihrer individuellen Bestimmtheit und Hinweisung auf Tasso erscheinen.**) Dadurch

---

*) Gleich die erste Anrede an Antonio zeigt uns die erhöhte Stimmung Tasso's:

Schöner ward
Kein Mann mir angekündigt. Sei willkommen!
Dich kenn ich nun und Deinen ganzen Werth,
Dir biet' ich ohne Zögern Herz und Hand,
Und hoffe, daß auch Du mich nicht verschmähst.

**) Alle die allgemeinen Gedanken, welche Antonio in dieser Scene mit Tasso ausspricht, sind durchaus zugleich polemische Wendungen gegen die Richtung Tasso's. Darin liegt ihre schneidende Kraft. Nur Einiges als Beleg:

Der Mäßige wird öfters kalt genannt
Von Menschen, die sich warm vor andern glauben,
Weil sie die Hitze fliegend überfällt.

müssen die Reflexionen und Lebenswahrheiten Antonio's den Ton einer gewissen Herbigkeit und Schärfe erhalten, die sie uns zugleich als Ausdruck einer persönlichen Erregtheit und einer tiefgehenden Verstimmung kund geben. In Antonio tritt die steigende Abneigung gegen Tasso durch die sich immer mehr zuspitzende Schärfe des Worts hervor, in Tasso kündigt sich das Gefühl der immer tiefer dringenden Verletzung durch den Strom der bewegten Rede und durch jene Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks an, welche uns seine völlige Verkennung des Orts und der Verhältnisse begreiflich macht. Aus Antonio's Ton wird man mit dem Momente, wo die Leidenschaft in Tasso alle Schranken überschäumt, wo er den Antonio des schimpflichen Neides zeiht, auch den Ausdruck tief empfundener Verletzung heraushören, obwohl er durch seinen überlegenen Verstand und seine Besonnenheit dies Gefühl zu unterdrücken trachtet. Die aufgeregte Stimmung Antonio's faßt sich in jenen schneidenden, die Geringschätzung gegen die jugendliche Unbesonnenheit Tassos, wie gegen seine Verkennung der Verhältnisse herauskehrenden Erwiderungen zusammen, deren jede ein ätzendes Gift für Tasso enthält.*) Man wird daher auch

---

Und besonders die Hauptstelle, welche die allgemeinste Wahrheit mit der speciellsten polemischen Beziehung gegen Tasso enthält:

> Es ist wohl angenehm sich mit sich selbst
> Beschäft'gen, wenn es nur so nützlich wäre.
> Inwendig lernt kein Mensch sein Innerstes
> Erkennen, denn er mißt nach eignem Maaß
> Sich bald zu klein und leider oft zu groß.
> Der Mensch erkennt sich nur im Menschen, nur
> Das Leben lehret jedem, was er sei.

*) Diese verletzende Schärfe und Zurechtweisung Tasso's, worin sich die aufgeregte Stimmung Antonio's Luft macht, beginnt mit den Worten des Letzteren:

> Du zeigst mir selbst mein Recht Dich zu verschmähn,

und setzt sich nun in den folgenden schneidenden Entgegnungen bis zum Erscheinen des Alphons fort.

in der Art, wie Antonio seine zermalmenden Repliken spricht, die nur mit Mühe unter die Herrschaft der Mäßigung gestellte Stimmung Antonios, also das nicht ohne einen innern Kampf bewahrte Gleichgewicht erkennen müssen. Es ist dies in der Natur der Situation begründet und zugleich menschlich wahr. Denn in dem scharfen Rückschlag, welchen die entfesselte Erbitterung Tasso's durch Antonio erfährt, liegt der Ausdruck einer Aufregung, die nur mit Anstrengung von dem Ausbruch zurückgedrängt wird. Mit dem Eintreten des Fürsten kehrt auch in Antonio die alte gemessene Haltung des Staatsmanns zurück, in welche sich allerdings in einzelnen Wendungen noch ein Anflug von Ironie mischt, worin sich das Gefühl der Ueberlegenheit Antonio's kleidet.*) Ja, einmal läßt sich Antonio von dem raschen Wort des Gegners zu dem Anlauf eines Wortwechsels verleiten, wovon indessen ein einziger mahnender Wink des Fürsten den ersteren sogleich zur ruhigsten Haltung zurücklenkt. Aber mit dem ganzen Gewicht des Ernstes stellt der Repräsentant der sittlichen Ordnung und der Achtung vor dem Gesetze die Verirrung und die unbesonnene Verkennung der Verhältnisse dar. Nicht der persönlich verletzte und gereizte Antonio, sondern der Staatsmann, der Vertreter der auf dem Ansehn des Gesetzes beruhenden Ordnung fordert Tasso's Bestrafung. Hier wird der Ton fern von jeder Gereiztheit, jeder leidenschaftlichen Wallung, oder gar Verbitte-

---

*) Wir meinen solche Wendungen Antonio's wie:

Ihn riß der hohe Dichterschwung hinweg!

Ferner:

Ob ich, mein Fürst, ob dieser heiße Kopf
Den Streit zuerst begonnen! wer es sei
Der Unrecht hat? ist eine weite Frage
Die wohl zuvörderst noch auf sich beruht.

Endlich:

Nicht ganz, wie sich's der unbegränzte Sinn
Gedenken mag.

rung sein'; die lebhafte Rede Antonio's*) darf nur den Charakter eines von Ehrfurcht gegen Ordnung und Gesetz erfüllten Geistes athmen. Nur so gewinnt diese Gestalt ihre rechte Stellung zur Idee des ganzes Werks.

Nachdem sich Tasso in der schmerzerfülltesten und gebrochensten Stimmung als Gefangener entfernt hat, hält der milde Fürst auch dem, zwar ganz auf dem Boden formellen Rechts befindlichen Antonio den Spiegel seiner Schuld vor; er fordert von dem besonnenen, sich ganz in seiner Gewalt habenden Staatsmanne die Herstellung des gestörten Friedens und die beruhigende und versöhnende Einwirkung auf Tasso's Gemüth. Für den klaren Blick und den feinen Verstand Antonio's bedarf es nur so zarter Wendung, um aus ihr den Vorwurf seiner Schuld herauszuhören.**) Antonio hatte in dem Vorhergehenden seinen Standpunkt in seiner ganzen Schroffheit gegen die entgegengesetzte Richtung herausgekehrt. Dadurch hatte er Tasso aus seinem Gleichgewicht geworfen und ihn zu dem Ausbruch wilder Leidenschaftlichkeit, wie zur Verletzung des Gesetzes getrieben. Wenn Tasso, durch Antonio's stachelnde Rede aufgereizt, die Schranke der Ehrerbietung gegen Sitte und Gesetz überschritten hatte, ihn

---

*) Wir meinen die große Rede Antonio's, welche mit den Worten beginnt:

Wie leicht der Jüngling schwere Lasten trägt,
Und Fehler, wie den Staub vom Kleide schüttelt!

**) Wir haben dabei vornämlich die Worte des Alphons gegenwärtig, die derselbe an Antonio richtet:

Du wirst als Freund und Vater mit ihm sprechen.
Noch eh' wir scheiden, will ich Friede wissen,
Und Dir ist nichts unmöglich, wenn Du willst.

Und besonders weiter unten die Wendung:

Es scheint Antonio,
Du willst nicht aus der Uebung kommen! Du
Hast ein Geschäft kaum erst vollendet, nun
Kehrst Du zurück und schaffst Dir gleich ein neues.
Ich hoffe, daß auch dieses Dir gelingt.

also die Schuld der Maaßlosigkeit und eines positiven Vergehns traf, so trift dagegen Antonio, obwohl durchaus im formellen Recht, der Vorwurf einer moralischen Schuld, von der Ueberlegenheit seines praktischen Verstandes und seiner Besonnenheit einen so ungroßmüthigen Gebrauch gemacht, Tasso zum Aeußersten getrieben zu haben. Antonio kann sich daher nur durch Selbsterkenntniß seiner Schuld von derselben reinigen, um dann auch durch die That dieselbe zu sühnen. Mit diesem Bewußtsein, welches ihm durch den das Recht nach allen Richtungen vertretenden, edlen Fürsten vor die Seele gerufen wird, scheidet Antonio am Schluß des zweiten Akts von uns,*) um uns von nun an als der milde und versöhnende Mensch zu begegnen, an welchem sich der verzweiflungsvolle Freund zuletzt noch vertrauungsvoll aufrichtet.

Wir sehn Antonio wieder im dritten Akt im Gespräch mit Leonore Sanvitale. Diese Scene Antonio's ist nur der Ausdruck der innerlich vollbrachten Sühne für seine Härte gegen Tasso. Antonio steht als ein Mann vor uns, der sein Verfahren gegen Tasso und die Gereiztheit seiner Stimmung mit Freiheit von sich abgelöst hat; er legt uns gewissermaßen die Entstehung und den tiefsten Grund seiner Bitterkeit blos und zeigt uns das ganze Geflecht seiner Reflexionen. Damit aber hat sich Antonio auch das Recht erworben, mit freier, leidenschaftsloser Strenge die Gemüthsverfassung Tasso's, seine immer wachsende Verkennung der Welt, wie der Personen, das Brüten über sich selbst und sein haltungsloses Umschlagen in Extreme, zu richten. Zugleich zeigt uns diese Scene mit Leonoren den Staatsmann

---

*) Auf den milden, schon oben berührten Tadel des Fürsten gegen Antonio erwiedert dieser:

> Ich bin beschämt, und seh in Deinen Worten,
> Wie in dem klarsten Spiegel meine Schuld.
> Gar leicht gehorcht man einem guten Herrn,
> Der überzeugt, indem er uns gebietet.

auch von seiner weltmännischen Seite durch die Grazie des Ausdrucks, welche er im Gespräche mit seiner anmuthigen, schönen Freundin entwickelt. Die ganze Scene muß daher in demjenigen Styl gesprochen werden, welcher uns die geistreiche Conversation und den Salont onwahrhaft vornehmer Naturen abbildet, in welchen ebenso wenig die hohe Idealität des Ausdrucks, als der Zauber der Anmuth verloren gehn darf. Weiter als bis zum Ausdruck feiner Galanterie und der graziösen Huldigung gegen Leonore darf Antonio in dieser Scene durchaus nicht gehen. Denn es berechtigt nichts zu der Vermuthung, daß zwischen Antonio und Leonore irgend ein zärtliches Verhältniß bestanden habe; auch würde die Existenz eines solchen die Einheit des Kunstwerks entschieden beeinträchtigen. Wer hier zu viel thut, wer dem Ton feiner gesellschaftlichen Galanterie, in welchen sich auch an einem so geistvollen Hofe und bei dem engen Verkehr so bedeutender Persönlichkeiten eine gewisse Herzlichkeit einmischt, wer diesem Tone einen noch so leisen Ausdruck der Frivolität leiht, handelt auf jeden Fall gegen den Geist des Dichters.

Antonio hat sich zum Beweise seiner völlig wiedergewonnenen Ruhe und Klarheit des Gemüthes dafür erklärt, daß Tasso dem Hofe von Ferrara bleiben müsse. Er selbst will sich zu Tasso hinbegeben und den ersten Schritt zu einer Versöhnung mit dem Dichter thun. Leonore hatte indessen, vielmehr aus weiblicher Eitelkeit, um sich allein im Besitze des Dichters zu sonnen, als aus wahrem Antheil an Tasso's Geschick, dem Dichter die Entfernung vom Hofe zu Ferrara angerathen und durch diesen Gedanken in Tasso die leidenschaftliche Sehnsucht nach einem schleunigen Verlassen der so schönen Verhältnisse entzündet. Dies war der Leonore nur gelungen, weil Tasso, in seiner unseligen Gemüthsstimmung, in seiner immer weitergreifenden Verkennung der Verhältnisse und Zustände, in diesem Rathe den still genährten Plan erblickt, sich seiner zu entledigen. In diesen Gedanken spinnt sich Tasso mit einer so warmen Redselig-

keit, mit solchem sich überstürzenden Eifer hinein, daß er sich gegen jede entgegengesetzte Auffassung der Dinge verschanzt fühlt. So trifft ihn Antonio. Derselbe begnügt sich nicht mit dem Eingeständniß seiner Schuld vor dem Fürsten und vor Leonoren, sondern überwindet sich auch vor Tasso zu dem Selbstbekenntniß seines Fehls.*) Mit diesem Schritte ist Antonio der ganz und gar sich selbst zurückgegebene Mann, welcher sich nun auch das Recht erworben hat, Tasso rathend und helfend zur Seite zu stehn und ihn mild und wohlthuend durch die Ueberlegenheit seines klaren, die Wirklichkeit frei und sicher auffassenden Geistes zur Versöhnung mit sich und mit der Realität zu erziehn.

Dem leidenschaftlichen, selbstquälerischen Tasso gegenüber ist Antonio nur der wohlwollende, eindringlich mahnende Mann, welcher den mit der Wirklichkeit zerfallenen Dichter auf ein trübes Erwachen aus seiner Traumwelt vorbereitet. Antonio muß in dieser Scene dem männlichen Ernst des Tones eine wohlthuende Wärme geben, wodurch wir die Ueberzeugung des innerlich von jeder Verstimmung befreiten, nur auf das Wohl Tasso's bedachten, geisteklaren Mannes gewinnen.

Die beiden Richtungen Antonio's und Tasso's trennen sich mit dem Fortgange des Drama's immer schroffer. Während Tasso sich immer mehr in sich hineingräbt und dem Dämon eines ihn verzehrenden, ihn gegen seine ganze Umgebung ungerecht machenden Argwohns anheimfällt, erscheint Antonio immer leidenschaftsloser und geistig freier. Die völlig subjektive

---

*) Bald nach seinem Eintritt sagt er zu Tasso:

Dann sag' ich dir von mir: Ich habe dich
Mit Worten, scheint es, tief und mehr gekränkt,
Als ich, von mancher Leidenschaft bewegt,
Es selbst empfand. Allein kein schimpflich Wort
Ist meinen Lippen unbedacht entflohen;
Zu rächen hast du nichts als Edelmann,
Und wirst als Mensch Vergebung nicht versagen.

Auffassung der Verhältnisse Tasso's wächst in dem Maaße, als Antonio an objektiver Haltung und Ruhe gewinnt. So vorbereitet betreten wir den unausbleiblichen Konflikt im fünften Akt. In der ersten Scene desselben überschaut Antonio mit der ruhigen Klarheit seines Geistes den ganzen Vorgang zwischen ihm und Tasso, und giebt uns zugleich mit dem Reiz dramatischer Lebendigkeit eine Schilderung der Launenhaftigkeit, das wirkliche Leben in einen Traum verwandelnden Grillenfängerei und der Verstimmung Tasso's. Kein Hauch einer Gereiztheit oder einer persönlichen Abneigung gegen Tasso entflieht dem Antonio. Durch die Erkenntniß der Schwäche des verfinsterten Dichters blickt zugleich das menschlichste und ungekünsteltste Wohlwollen hindurch. Dadurch ist Antonio für den Hörer als der natürliche Hort Tasso's vorbereitet, an den sich der tief Gefallene, dem blutigsten Schmerze und der zerstörendsten Verzweiflung Preis gegebene endlich klammert. Die letzte Scene des Kunstwerks deutet uns in dem Kontraste zwischen dem innerlich aufgelösten Tasso und dem seiner selbst, wie der Wirklichkeit gleich bewußten Antonio auf die Versöhnung der beiden Richtungen hin, welche einander bekämpften und sich dadurch in ihrer Einseitigkeit darstellten. Der Gipfel der Entfremdung Tasso's von der wirklichen Welt, wie seines Außer-sich-seins, ist auch der Anfang seiner Einkehr in sich und seines Bruchs mit der phantastischen Richtung seines Gemüths. Tasso erfährt in dem Augenblicke, wo er der Wirklichkeit sein subjektives Empfinden als Gesetz aufdringen will, wo er die Schranken der Verhältnisse in trunkener Leidenschaft zu zerbrechen fortgerissen wird, die unerbittliche Macht der Realität und damit den ihn aus seinen Träumen furchtbar aufrüttelnden Widerspruch seines Idealismus mit der Ordnung der Dinge. Dieses Erwachen erscheint in Tasso als ein Schrei der Verzweiflung, als das Wehe aus dem Himmel seiner Phantasie der unerbittlichen Härte der Wirklichkeit zugeschleudert worden zu sein. Antonio, der mild und tröstend sich an seine Seite

stellt, erkennt in diesen Schmerzen, die Tasso durchwühlen, die Krisis dieser Richtung. Er nimmt daher die Fluth der Schmähungen und der Erbitterung getrost auf sich, um durch die ausharrende Besonnenheit und Milde den Dichter sich selber zurückgeben zu können. Antonio's Aufgabe ist es, Tasso durch die edle Ruhe, das schöne Wohlwollen eines theilnehmenden Gemüths aufzurichten und dadurch auf die Versöhnung der einseitig idealen und realen Richtung, des nur in seiner Welt lebenden Gemüths und des sich nach der Wirklichkeit richtenden Verstandes, als auf die Wahrheit und das Ziel aller menschlichen Entwicklung hinzuweisen. Antonio muß uns in der letzten Scene in seinem Ton, wie in seinem Gesicht, den von männlicher Rührung bewegten Mann zeigen, der sich nur die eine Aufgabe stellt, Tasso mit sich selber und mit der Welt zu versöhnen und dadurch von der Verirrung seines einseitigen, die Wirklichkeit nach seiner Subjektivität verkehrenden Idealismus zu heilen.

Für die Idee, welche Göthe durch den Tasso versinnlichen wollte, eine Idee, die ihn unabläßig bewegte und den eignen Kampf des Dichters mit der Wirklichkeit abspiegelt, konnte ein anderer Verlauf der Entwicklung und eine andere Lösung nicht wohl gefunden werden. Der nur in der Welt der Phantasie lebende Tasso konnte, eben weil er sich nur dem weichen, widerstandslosen Elemente seiner Stimmung hingiebt, auch zu keinem der Welt und ihren Verhältnissen trotzenden und sich auf seine Leidenschaft zur Fürstin, als auf sein Recht berufenden Manne gemacht werden. Dazu gehörte die Stärke eines Charakters, welcher, im Bewußtsein der von der Erfüllung seiner Wünsche ihn trennenden Schranken, dieselben zerbricht und mit den Verhältnissen in den Kampf tritt. Zu einem solchen Aufschwung ist Tasso zu schwach, zu subjektiv idealistisch. Mit einer solchen Gestalt hätte daher das Drama seine ganze Einheit verloren und nimmermehr das, worauf es dem Dichter ankam, versinnlichen können. Grade das gehört mit zu den Tiefen dieser Komposition, den Gegenstand der Lei-

denschaft des Dichters, die Prinzessin, so organisirt zu haben, daß es schon eine Verkehrung Tasso's ist, bei ihr, bei dieser von Geist durchdufteten, ätherischen Persönlichkeit, auf eine Erwiederung starker, fortreißender Empfindungen zu hoffen. Es gehört zu den größten Geheimnissen künstlerischer Komposition, die auf einander feindlich oder freundlich bezogenen Individualitäten so zu zeichnen, daß daraus nur der vom Dichter dargestellte Verlauf hervorgehn kann. Und darin liegt im Tasso einer seiner höchsten Reize, die Gestalten desselben so geformt zu haben, daß aus ihrer Organisation nur dieser und kein anderer Konflikt, nur dieses und kein anderes Geschick erwachsen kann. Man stelle sich Tasso, bei aller Idealität, aller poetischen Begeisterung, nur von etwas energischerer Leidenschaft, von etwas klarerer Auffassung der Realität, die Prinzessin von etwas weniger ätherischer, etwas weniger unsinnlicher Empfindung vor, und der ganze Konflikt und sein Resultat wäre poetisch unmöglich. Man nehme endlich dem Antonio einen Zug hinweg, entzöge ihm nur Etwas von seiner edlen Geistesbildung, so würde er sogleich an einen Vertreter der materiellen Interessen streifen und seine Richtung in eine beschränkte Opposition gegen die idealen Mächte der Kunst und Wissenschaft überhaupt hinein schillern.

Der Tartüffe.

Der Charakter des Tartüffe ist in seiner Darstellung viel schwieriger, als in seiner Auffassung. Wenn es bei manchen Charakteren vor Allem darauf ankommt ihren Lebensnerv herauszufinden und das Princip ihres Denkens und Handelns klar und in richtiger Beziehung zu den mithandelnden Personen aufzufassen, und sich die Darstellung nach einer solchen Erkenntniß mit Nothwendigkeit ergiebt, so bietet dagegen bei Andern die Ergreifung ihres Lebensgesetzes fast gar keine Schwierigkeiten dar, wohl aber die wahre Versinnlichung desselben. Dies ist der Fall mit dem Tartüffe. Mit dem Antonio im Tasso, den wir so eben entwickelt haben, war grade das Umgekehrte der Fall. Bei ihm ist die Auffassung seines Princips und die Erkenntniß der Stellung desselben zum Tasso, wie zur Idee des gesammten Kunstwerks das Schwierigste. Ein Mangel an Einsicht hier, eine Verwechselung der persönlichen Stimmung Antonio's mit dem Ausdruck seiner gesammten Lebensrichtung muß sogleich in der Darstellung ein völlig schiefes Bild des Charakters geben. Denn was Aeußerung eines in sich geschlossenen, principiellen Charakters ist, sinkt, bei solchem Mißverständniß, in der Darstellung zum Ausdruck eines nur persönlichen Affekts herab. Hat der Darsteller aber einmal das Lebensprincip des Antonio erkannt und in seiner Entfaltung und Beziehung zu den übrigen Personen, namentlich zu Tasso und dem Fürsten, klar ergriffen, so folgt die dramatische Versinnlichung fast von selbst, sobald der Darsteller überhaupt nur im Besitz eines männlichen, festen und edlen Tons ist und,

was man bei jedem Künstler fordern darf, mit diesem Material schalten kann.

Ganz anders beim Tartüffe. In der Auffassung möchte sich nicht leicht Jemand vergreifen. Sein Lebensnerv, die Heuchelei der Frömmigkeit zur Erreichung selbstsüchtiger und unsittlicher Zwecke, liegt zu klar vor uns, als daß man darin fehlgreifen könnte; aber die Kunst, dies mit Wahrheit zu versinnlichen, Tartüffe dadurch in das richtige Licht zu seiner ganzen gleichsam in zwei feindliche Lager geschiedenen Umgebung zu setzen, ist von großer Schwierigkeit und gelingt nur den wenigsten Darstellern.

Es ist hier nicht der Ort, uns über die geistreiche und bis auf den gewaltsamen Schluß ächt künstlerische Komposition der ganzen Komödie auszulassen. Dies würde uns von dem gegenwärtigen Zwecke abführen. Daher beschränken wir uns auf Andeutungen über die Darstellung des Tartüffe. Wir haben schon oben, bei Gelegenheit des Königs Philipp, die Bemerkung gemacht, daß die Schwierigkeit, durch das erste Erscheinen zu wirken, für die Darstellung des Charakters in dem Maaße wachse, als derselbe bereits durch den dramatischen Vorhergang lebendig in unsere Phantasie erhoben worden ist. Erscheint er nun gar bis zu seinem Auftreten als die Spiralfeder des ganzen Dramas, als die Angel, um welche sich alle Verhältnisse und Situationen, alle Sympathien und Antipathien aller anderen Personen drehen, so steigert sich noch die Aufgabe für sein erstes wirkungsreiches Erscheinen. Dies ist der Fall bei Tartüffe. Was wir bis zum Anfang des dritten Akts haben vorgehn sehn, der ganze Verlauf der Handlung war aus Tartüffe's Persönlichkeit und seiner Stellung im Hause Orgons erwachsen; er beherrscht, als der unsichtbare Geist, die ganze dramatische Bewegung; er steht vor unserer Phantasie als die unheimlich wirkende Gestalt, die Zwietracht in die Familie bringt und alles häusliche Glück derselben zu zerstören droht; er ist für uns, und das ist das

Wichtigste, bereits ein von der Mehrzahl der Familienmitglieder durchschauter Heuchler, für zwei dagegen ein Heiliger, dem man nur mit Verehrung begegnen dürfe. Welche Forderung ergiebt sich daraus für das erste Erscheinen des Tartüffe und die Versinnlichung seiner ersten Scene? Tartüffe soll als Heuchler vor uns erscheinen, aber doch als ein solcher, der durch seine Heuchelei wirklich täuschen und berücken kann. Dies macht, abgesehen von allen Andern, seinen wesentlichen Unterschied von dem heuchlerischen Jago, der Alle täuscht, der Allen den Glauben an seine Biederkeit aufdringt, der, wie aus einander gesetzt worden, von Allen als der derbste, treuherzigste Soldat betrachtet wird, während er ränkevoll und im Herzen voller Tücke ist. Anders Tartüffe. Dieser täuscht nur bis auf einen gewissen Grad, die Meisten durchschauen seine Maske. Die Erscheinung Tartüffe's hat also diesen Gegensatz, oder vielmehr diese entgegengesetzten Auffassungen seiner Frömmigkeit und Tugend begreiflich zu machen. Der Tartüffe wird also weder wie Jago, der zugleich wirklich ein derber, tapferer Soldat von rohen Sitten ist und dem aus seinem Kriegshandwerk und seiner materiellen Lebensansicht auch der Ton eines derben Humors beiwohnt, die undurchdringliche Maske der Heuchelei zeigen, noch auch sie so lose tragen, daß Jedweder das wahre Gesicht darunter erkennen kann. Im ersten Falle bliebe es unerklärlich, wie ihn fast alle Familienglieder durchschauen, die wir doch nicht grade für auserwählte Menschenkenner halten dürfen, im zweiten würden uns Madame Perelle und Orgon gar zu einfältig und schwachsinnig erscheinen. Freilich muß man dabei in Anschlag bringen, daß die Ersteren bei Tartüffe auch schon manchen Widerspruch zwischen Wort und That vor Augen haben, aus welchem sich die Ueberzeugung von seiner Heuchelei gebildet hat. Dennoch darf der Ton, in welchem Tartüffe seine Frömmigkeit, seine Demuth und seine sittliche Strenge darthut, nicht wirklich die volle Wahrheit dieser Eigenschaften athmen, sondern muß uns eine

gewisse Absichtlichkeit verrathen. Gleich sein erster Ruf an den Diener wird uns im Ton einen leisen Anflug von erheuchelter Frömmigkeit geben, welche man unter der Decke der erkünstelten Gesinnung hindurch schimmern sehn muß. Auf das Maaß dabei kommt es natürlich allein an. Nicht minder wird die Lüsternheit in der Anrede an Dorine aus der erheuchelten Sittenstrenge hervorblicken. Der Blick wird, als von dem Willen weniger abhängig, als der Ton, uns besonders über die sinnliche Lust Tartüffe's belehren, wie sich denn in der gleichfolgenden Bitte der Dorine, Elmiren eine Unterredung zu gönnen, die Freude an dieser für Tartüffe's Neigung so günstigen Wendung unwillkührlich hervorbringen wird.

Die erste Unterredung mit Elmiren muß uns sowohl den feinen, behutsam auftretenden, als den von einer brennenden, sinnlichen Neigung zu der schönen Frau ergriffenen Mann zeigen. Hier ist in dem Eingang der Unterredung dem Tone die Farbe der Wahrheit und zugleich eine Mäßigung zu leihen, welche die sich regende Begierde zügelt. Tartüffe, ohne Argwohn gegen Elmiren, ist voll Theilnahme, wie voll Wärme und voll Hoffnung nahen Glückes. Darauf hin legt er den Plan der Verführung an. Er strebt zunächst das Zutrauen der schönen Frau zu gewinnen, er will sie von seinem wahren Antheil überzeugen, ihr begreiflich machen, wie schmerzlich er es empfunden, mißverstanden worden zu sein. Unter dieser Hülle glimmt aber der Funke der Lüsternheit, der sich, von dem Anblick und der Nähe Elmirens genährt, immer stärker anfacht. Es ist unerläßlich, daß sich in den nächstfolgenden Reden Tartüffe's, verbunden mit seiner Gebärdensprache, die unwillkührlich ihn ergreifende Lust jenes heimlich ihn verzehrenden Feuers ankündige. Wir wollen Tartüffe in seinen Aeußerungen des Entzückens in Elmiren verloren sehn, so daß die sinnlichen Zeichen, wie das Ergreifen der Hand, das Näherrücken des Stuhls, das Befühlen des Shawls, halb wie unfreiwillige Bethätigungen der sinnlichen Lust erscheinen. Es kommt nun

bei der Darstellung, wie bei der Recitation der ganzen folgenden Stelle besonders darauf an, der Rede jenen Duft der Lüsternheit mitzutheilen, welche Tartüffe so ganz beherrscht. Der Ton wird bisweilen etwas Verschwebendes haben und von jenen leichten Hauch begleitet sein, der uns die innere Bewegung, die in der Tiefe gährende Sinnlichkeit andeutet. Dabei wird aber Tartüffe nicht aufhören, sich selbst zu beherrschen, um der Herr der Situation zu bleiben. Aber grade darin liegt der Reiz dieser Scene und ihr Zauber in einer gelungenen Darstellung, daß wir Tartüffe gewissermaßen von der Macht der Lüsternheit und zugleich von dem Streben, sich nicht zu verrathen, halb freiwillig, halb unfreiwillig, hin und hergeschaukelt sehn. Als Elmire aber die erste Tartüffe enttäuschende Rede anhebt, durch welche ihr ganzes bisheriges Verhalten ihm plötzlich als eine angelegte Maske erscheint, wird Tartüffe im Moment verwirrt sein und sich dann, mühsam fassend, zur folgenden Rede mit feiner Wendung einlenken. Man muß sehn, wie viel dem Tartüffe dabei auf dem Spiele steht und der sich rechtfertigenden Rede seinen Eifer, sich zu reinigen und durch die Schmeichelei Elmiren zu gewinnen, anhören.

Tartüffe hat während der folgenden Scene, wo der entrüstete Damis sich als verborgener Zeuge darstellt, kein leichtes Spiel. Derselbe wird die ganze Scene hindurch in ängstlicher Spannung, nur mühsam seine innere Aufregung verbergend und das ganze Gewicht des für ihn verhängnißvollen Augenblicks empfindend erscheinen. Das Versprechen Elmirens, über den ganzen Vorhergang ein Stillschweigen zu beobachten, das sie auch, nach Damis stürmischem Verlangen, Orgon Alles zu entdecken, nicht aufgiebt, wird Tartüffe zwar eine gewisse Zuversicht zurückgeben, die ihn aber doch nicht ganz ohne Bangigkeit für die folgende Entwicklung läßt. Aber mit dem Erscheinen Orgons und mit Elmirens Abgang sehn wir ihn die volle Ruhe wiedergewinnen. Er kennt zu sehr seine Macht über den schwa-

chen Orgon und hat so eben die Beweise erhalten, daß Elmire gesonnen ist, ihr Schweigen zu bewahren, als daß er von dem leidenschaftlichen Damis glaubt Gefahr für sich besorgen zu dürfen.

Für die folgende Scene zwischen Orgon, Damis und Tartüffe kommt es, bei der Darstellung des Letzteren, vor Allem darauf an, daß er in seinem Ton der Selbstanklage und der Mahnung zur Milde gegen Orgon durchaus wahr und einfach ist. Wer hier dem Tartüffe etwas von salbungsvoller Heuchelei leiht, verfehlt den Eindruck durchaus. Denn der Erfolg dieser Scene liegt grade in der Virtuosität, mit welcher Tartüffe hier seine Verstellung übt. Er weiß, was auf dem Spiele steht, er wird also über alle seine Geisteskräfte gebieten, um den Eindruck der Zerknirschung, der Demuth und Milde, je nachdem ihm die Aeußerung jeder dieser innern Bewegungen nützlich zu sein scheint, mit höchster Treue hervorzubringen. Tartüffe ist in dieser Scene vollendeter Schauspieler, der uns vergessen machen soll, daß er eine Rolle spielt. Er darf bisweilen, wie z. B. bei seinem Auftreten, oder in unbewachten Momenten, wo ihn seine Sinnlichkeit überrascht, in seinem Tone den Heuchler leise hervorblicken lassen, aber in dieser Scene soll er der Meister der Verstellung sein. Auch nach dem vollendeten Siege über Damis, wo Tartüffe, nach dem Abgange des Letzteren, mit Orgon allein ist, muß sich diese Kunst der Verstellung fortsetzen. Tartüffe ist zwar seinen Feind los und Orgon ist in seiner Hand, aber der Sieg muß benutzt werden. Besonders ist es wichtig, daß uns Tartüffe, als ihm die sittliche Ueberwachung der Elmire anvertraut wird, in seinem Tone durchaus keine Freude verrathe und vorlaut aus seiner Maske hervorgucke. Wohl aber darf das Auge Tartüffe's, weil es viel unfreiwilliger die innere Bewegung abspiegelt, als das Wort, uns in die Gemüthsverfassung des Heuchlers blicken lassen. Namentlich werden wir Tartüffe bei der Erzählung Orgons von dem bei ihm verwahrten Kästchen seines

Freundes Argant, mit kaum zu bergender freudiger Spannung aufhorchen sehn, weil der Gedanke dabei in seiner Seele auftaucht, dies zu einer Quelle des Gewinns für sich zu benutzen. Den Vorschlag selbst wird Tartüffe mit dem Tone herzlicher, theilnehmender Freundschaft machen, welche sich freut, so viele Liebesdienste einigermaßen vergelten zu können. Es gehört zu den zarten Nüancen, diesem Ton ein wenig von der unwillkührlich dem Tartüffe überschleichenden Freude mitzutheilen, gleichsam durch den bewußt gewählten Ton der Freundschaft jene Farbe der Lust durchschimmern zu lassen, welche in diesem Moment die Seele des Heuchlers erfüllt. Aber freilich ist dies Maaß sehr schwer zu treffen. Wir können die Aufgabe für den Darsteller nur andeuten.

Der vierte Akt ist für Tartüffe der reichste. Er zeigt uns denselben in seiner Meinung der Erfüllung seiner heißesten Wünsche so nah und zugleich seinen jähen Sturz, seine völlige Entlarvung. Elmire hat die schwierige Aufgabe übernommen, dem Tartüffe die Maske abzureißen. Orgon soll den Heuchler mit Händen greifen können. Zu diesem Zweck hat Elmire den Tartüffe zu sich entbieten lassen. Sie hat bei dieser Ausführung dieses Planes allerdings ein schweres Spiel, denn sie hat den Tartüffe schon einmal durch ihre List an den Rand des Abgrnnds gebracht. Jetzt soll das natürliche Mißtrauen des schlauen Heuchlers niedergerissen und der Glaube an Elmiren in ihm erzeugt werden. Diese Situation giebt das Gesetz für die Darstellung des Tartüffe im Eingange der Scene. Derselbe nähert sich Elmiren mit Feinheit und Galanterie. Die Sinnlichkeit taucht bei dem Anblick der reizenden Frau in Tartüffe auf. Nachdem er sich auf Elmirens Wunsch überzeugt hat, daß sie unbehorcht sind, kehrt er zurück. Tartüffe wird der ersten Rede der Elmire mit Spannung und dem Ausdruck der Ungläubigkeit zugleich zuhören. Wir müssen ihm anmerken, daß er eine Falle befürchtet. Aus

dieser Besorgniß muß seine erste kurze Erwiederung erwachsen. Elmire löst indessen mit der gewandtesten Feinheit diese Befürchtung auf. Das Spiel Tartüffe's während dieser Rede hat uns ein Schweben zwischen Mißtrauen und Freude auszudrücken. Er horcht in tiefer Spannung auf; die Lust gewinnt den Sieg; seine folgende Rede hebt er mit dem Ausdruck der Zärtlichkeit an. Aber zur vollen Besiegelung der Wahrheit Elmirens fordert er Beweise. Die Entgegnung der Elmire weckt die Sophistik Tartüffe's. Durch sie soll das Gewissen der schönen Frau beschwichtigt werden. Er wird daher diese Reflexion sehr eindringlich mit dem Tone fester Ueberzeugung sprechen, uns aber zugleich die Lüsternheit, die ihn beherrscht und das Vorgefühl nahen Sieges hindurchscheinen lassen. Diese Reden dürfen daher keine Spur eines docirenden Tons verrathen, sie sind das Produkt der Situation, der von sinnlicher Lust beherrschten Stimmung des Heuchlers, welcher zu ihrer Befriedigung zu diesen Waffen greift. Tartüffe kann daher nicht geschmeidig, nicht überzeugend und zart genug in seinem Tone sein. Mit dem Ausdruck heftiger Leidenschaft küßt er die dargebotene Hand Elmirens. Er ist auf dem Gipfel seiner Hoffnungen. Tartüffe entfernt sich einen Augenblick, um ungestört seinen Sieg zu feiern. Entzückt kehrt er zürück. Sein Puls schlägt feurig, die Augen glänzen von Lüsternheit, die letzten Worte der kurzen Rede athmen Liebesleidenschaft. Da trifft ihn Orgons Arm. Der Wuth des Betrogenen folgt das ihn demüthigende Wort Elmirens. Tartüffe steht einen Moment vernichtet, fassungslos, er stammelt eine Entschuldigung; Orgon weist ihn heftig aus seinem Hause. Mit diesem Worte kehrt die Fassung wieder. Es weckt augenblicklich den Gedanken der Rache. Der fassungslos Dastehende erhebt sich plötzlich zum Ausdruck der concentrirtesten Bosheit. Das Wort Orgons: „aus meinem Hause,“ muß Tartüffe blitzähnlich treffen; es ruft alle Waffen der Vernichtung gegen Orgon in ihm auf. Tartüffe

geht daher plötzlich aus einem Vernichteten in den Ton des Gebieters über, der seiner Stellung völlig Herr ist. Aber in diesem Moment muß in Ton und Blick die bisher verlarvte Nichtswürdigkeit hervorbrechen. Wir müssen ein Gemisch von Bosheit, Schadenfreude und Wuth hören. Der Ausdruck des Gesichts wird jene sittliche Häßlichkeit zeigen, welcher verworfene Menschen voll innrer Feigheit so nahe an die Gränze des Thiers rückt. Tartüffe's Angesicht wird hämisch erscheinen, wie das eines Affen. In diesem Augenblick entspricht er dem Bilde Dorine's, die Tartüffe einen rechten Affen nennt, während ihn Orgon dagegen als einen schönen Mann bezeichnet. Es wäre der größte Mißgriff, wollte ein Darsteller den Tartüffe wirklich so unschön, so widerwärtig häßlich zeichnen, als ihn uns Dorine durch jene Benennung schildert. Mag auch Orgon etwas übertreiben; wir dürfen ihn jedenfalls als einen Mann von wohlgebildetem Aeußern betrachten, der sich, verbunden mit der Geschmeidigkeit und Feinheit seiner Manieren, leicht Eingang gewinnt. Aber die Nichtswürdigkeit, wenn sie einmal hervorbricht, sobald die Verhältnisse einmal die Verstellung überwältigen, verzerrt auch plötzlich selbst ein, architektonisch betrachtet, wohlgebildetes Gesicht.

Am Schluß des fünften Akts begegnen wir Tartüffe noch einmal. Er erscheint als ein Triumphirender, um sich an der Verzweiflung des zu Grunde gerichteten Orgon und seiner Familie zu weiden. Dem alten Orgon tritt er mit dem Ton einer boshaften Ironie und Schadenfreude entgegen. Derselbe verwandelt sich in der darauf folgenden Rede, nach Orgons Apostrophe der Verzweiflung, in den Ton der Biederherzigkeit, welche mit Schmerz einer höhern Pflicht die Pflicht der Dankbarkeit geopfert zu haben eingesteht. Tartüffe hat mit dieser Rede den Gipfel der Niederträchtigkeit erstiegen. Daher sie auch sehr angemessen unmittelbar seiner eignen Vernichtung vorhergeht.

Tartüffe wird die Rede mit einer gewissen Salbung sprechen, der man die Freude anhört, dem Unheil, welches er über Orgon gebracht hat, noch die Maske der Pflichterfüllung und Selbstüberwindung geben zu können. Der Heuchler darf daher bei ihr nicht, wie früher in den Scenen mit Orgon, so ängstlich besorgt sein, den Widerspruch zwischen Gesinnung und Wort gänzlich zu verdecken. Tartüffe ist jetzt weit entfernt, diejenigen, an welche er seine Rede richtet, wirklich von der Wahrheit der erheuchelten Pflichttreue und des erheuchelten Schmerzes überzeugen zu wollen; er bildet sich nicht ein, Orgon und seine Familie dadurch über seine Motive zu täuschen; er findet vielmehr eine Genugthuung darin, seiner Rache noch diesen Hohn einer erheuchelten Großmuth zu leihen und dadurch das Maaß der Kränkung gegen die zur Ohnmacht Verurtheilten zu steigern. Wir bezeichneten daher diesen Moment als die Spitze der Nichtswürdigkeit Tartüffe's, die Form der Heuchelei selbst wieder zu einem Mittel zur Befriedigung der Bosheit zu machen, also um sich für die entlarvte Heuchelei zu rächen, durch die Maske der Heuchelei die Ironie über dieselbe durchscheinen zu lassen. Daraus folgt, daß dem salbungsvollen Tone dieser Rede selbst die Farbe einer gewissen Heuchelei gegeben werden dürfe. Die Mimik selbst, das Maaß dieser Farbe, ist freilich nicht leicht zu treffen. Der Darsteller soll hier zwischen den Klippen einer völligen Illusion der ausgesprochenen Gesinnung durch die Kunst der Verstellung und dem Ausdruck einer plumpen Heuchelei hindurchsteuern. Solche Farben giebt nur die schöpferische Anschauung und jenes fein organisirte Ohr für die zarten Schwingungen der Rede.

Die gewaltsame Zerschneidung des Knotens, der einzige Mangel des Kunstwerks, läßt dem Tartüffe weiter keinen Raum zu einer weiteren Entwicklung. Innerlich ist die Gestalt Tartüffe's mit dem Moment der Entlarvung durch Orgon eigent-

lich abgeschlossen. Ihm gehört jetzt nur noch das Erstaunen und der Aerger nach der Nachricht von der durch den König ausgesprochenen Amnestie und der ihn, bis auf einen Ausruf, sprachlos machende plötzliche Glückswechsel. Für den Darsteller liegt hier Alles in der Stärke seines mimischen Ausdrucks. Er soll uns die Wandlungen von dem triumphirenden, höhnischen Heuchler, bis zu dem in seiner eignen Bosheit erstickenden moralischen Feigling zeigen.

Der Prinz in Emilia Galotti und Clavigo in Göthe's Clavigo.

Wenn wir die beiden Gestalten, den Prinzen in Emilia Galotti und den Clavigo hier zusammenstellen, so geschieht dies, weil sie einmal im Wesentlichen auf gleicher Grundlage ruhen und dann, weil Beide, nach einer Seite hin, für die Darstellung gleiche Schwierigkeiten darbieten. Beide sind sittlich schwache, charakterlose Menschen. Beide werden, nur freilich je nach den Verhältnissen, in welche sie versetzt sind und die sie beherrschen, ein Opfer ihrer innern Haltungslosigkeit. Beide verlieren den Preis ihres Strebens und werden durch die Macht des sittlichen Geistes in ihrer Charakterschwäche vernichtet. In dem Prinzen, wie in Clavigo, erfüllt sich der Fluch der sittlichen Schwäche und jener Halbheit, welche weder Kraft zum Guten, noch zum Bösen hat, welche vor der Konsequenz der Willensrichtung zurückbebt und doch den Muth nicht hat, den Willen dem Sittengesetze zu unterwerfen. Für Beide vollzieht sich dasselbe Strafgericht, indem sie der Macht der Verhältnisse erliegen, ohne sich mit dem Bewußtsein trösten zu können, nur ihr Opfer geworden zu sein. Aber diese Charaktere sind deshalb nicht unpoetisch. Nur liegt ihr Schwerpunkt und das Interesse, das sie darbieten, weder in ihrem Principe, noch in der Energie ihres Willens, noch in der Konsequenz und Schärfe ihres Verstandes, noch in der Gewalt ihrer Leidenschaft. Die bloße Charakterlosigkeit und sittliche Halbheit, als solche, sind an und für

sich betrachtet freilich niemals poetisch, wenn sie nicht im Kunstwerk zur Verwirklichung einer sittlichen Idee verwendet und den Repräsentanten der ersteren solche Elemente gegeben werden, durch die sie uns zu interessiren vermögen. Wir können dies Letztere bei beiden Gestalten dahin bestimmen, daß die Macht und der Zauber persönlicher Liebenswürdigkeit ihnen ein poetisches Bürgerrecht sichert. Beide gewinnen sich dadurch, freilich in sehr verschiedener Situation und in sehr verschiedenem Maaße, da Siege, wo sie nur auf Haß und Verachtung rechnen dürfen. In dem Zauber ihrer Persönlichkeit liegt allein das Räthsel ihres Erfolgs und ihrer Macht.

Wir geben zunächst ein Bild des Prinzen in Emilia Galotti, dem wir gleich einige Andeutungen über seine Versinnlichung folgen lassen. Der Prinz ist ein Mann von siegreicher, grade für weibliche Naturen gefährlicher Persönlichkeit. Den Eindrücken der Schönheit lebhaft hingegeben, schnell ergriffen von dem Zauber der Anmuth, leicht zur Leidenschaft entzündet, ohne daß diese tiefe, nachhaltige Wirkungen auf sein Gemüth auszuüben im Stande ist, kann er gleichwohl denen, welche sein Gemüth bewegt und ergriffen haben, als ein von ächter Leidenschaft entzündeter Mann erscheinen. Dabei wird er unterstützt von der Anmuth der Rede, der Grazie der Bewegung und von so viel Bildung, um den Schein des Geistreichen zu erwecken und über das Maaß seiner Idealität zu täuschen. Was bei ihm in der That mehr Aufregung der Sinne und der Aufruhr des Blutes ist, durch den Zauber weiblicher Schönheit in Bewegung gesetzt, als der ächte Herzschlag einer tiefen Empfindung, erscheint bei ihm in solcher Hülle leidenschaftlicher Aufregung, daß man darunter den Vulkan einer nur sinnlichen Neigung kaum ahndet. Unfähig, wahrhaft zu lieben und sich ganz an ein Herz aufzugeben, Liebe um Liebe wahrhaft tauschen zu können, vermag er doch diejenigen, welche sein Herz augenblicklich ergreift, über die Quelle seiner Aufregung, wie über die

Tiefe seiner Leidenschaft, zu täuschen. Nur ein Raub des Augenblicks kann er dem Neuling den Schein erwecken, als liebe er für die Ewigkeit. Die Elasticität seiner Empfindung, verbunden mit der Gewandtheit und dem Schmelz der Rede und seiner vornehmen und zugleich liebenswürdigen Art sich zu bewegen, macht den Prinzen für weibliche Natur zu einem so gefährlichen Mann. Denn so tief auch Emilia Galotti den Prinzen sittlich verachtet, so sehr sich das sittliche Bewußtsein der Braut Appianis gegen die Leidenschaft des Prinzen empört, so unfreiwillig erscheint doch selbst Emilia in seinen Zauberkreis gebannt. Sie würde über sich selbst erröthen, ja sich selbst verabscheuen, wenn sie sich ganz und gar gestehn wollte, welch' einen Eindruck die Persönlichkeit des Prinzen auf sie gemacht hat. Aber aus ihrer innern Bewegung, mit welcher sie zum erstenmal vor uns erscheint und den Vorgang in der Kirche erzählt, drängt sich unfreiwillig das Geständniß der Gefahr hervor, vor der Emilia zittert. Ihre Flucht aus der Kirche und ihre gewaltige Aufregung sind zugleich Zeichen, daß sie vor sich selbst erzittert und in der Selbsttäuschung lebt, nur der sittliche Unwille habe ihr Blut in eine solche Wallung gebracht. Ja, daß sie im dritten Akt dem Prinzen, nachdem dieser ihr die leidenschaftlichste Aufregung, wenn auch im Gewande sittlicher Scheu, gezeigt, willenlos in das Gemach folgt, ist ein Zeichen einer sie selbst unbewußt ergreifenden Schwäche, und ein Sieg der Persönlichkeit des Prinzen. Daß endlich Emilia in jenem furchtbaren Augenblicke, ehe sie sich selbst der sittlichen Idee zum Opfer bringt, die Gewalt der Verführung anerkennt, ja sie als eine unwiderstehliche Macht bezeichnet, ist das Bekenntniß ihrer Schwäche demjenigen gegenüber, den sie verachtet, aber dennoch zu erliegen zittert, nicht durch Gewalt, sondern durch die Uebermacht und den Zauber seiner Persönlichkeit.

In diesen an den Pforten des Todes gesprochenen Worten legt Emilia indirekt das vor sich selbst bisher verheimlichte Ge-

ständniß der bezaubernden Gewalt des Prinzen ab,*) der sie sich nur durch den freiwilligen Tod entwinden zu können glaubt. Kehren wir einmal das Verhältniß um. Der Prinz an der Stelle Appiani's hätte wahrlich nicht vor der berückenden Gewalt des ernsten Appiani zu zittern, den Emilia achtet, verehrt, dem sie mit der ganzen Kraft ihrer sittlichen Empfindung ergeben ist, auf dessen Neigung sie stolz, an dessen Seite sie sich stets zu veredeln gewiß ist, der aber ihre Sinne nie gefangen, nie ihr Blut in Wallung gebracht hat. Der Prinz aber hat Alles gegen sich, was das starke, sittliche Bewußtsein Emilia's aufzubringen vermag, und dennoch ist die Macht seiner Persönlichkeit so überwältigend, daß sie sich, ihr selbst unbewußt, als eine Macht in ihr Inneres einschleicht. Der Prinz ist der Mann, welcher nicht, wie Appiani, dem Ideal sittlicher Würde, das Emilia in sich trägt, entspricht, aber welcher das Weib in ihrem geheimsten Empfinden ergriffen und bisher selbst verborgene Tiefen der Leidenschaft in ihr aufgewühlt hat. Emilia könnte den Prinzen aus Haß tödten, weil er sie vor sich selbst zu erröthen zwingt, aber weder der Tod desselben, noch die Ehe mit Appiani, würde ganz die Wunde schließen, welche der Zauber dieser Persönlichkeit Emilien geschlagen hat.

Nun einige Andeutungen über die Darstellung dieser Rolle. Die Schwierigkeit derselben liegt darin, daß uns die Persönlichkeit des Prinzen die Wahrheit des eben Entwickelten begreiflich

---

*) Wir meinen die berühmten Worte Emilia's, die sie zu dem Vater spricht, als dieser ihre Unschuld über alle Gewalt erhaben nennt. Sie sagt: „Aber nicht über alle Verführung. — Gewalt! Gewalt! wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt ist nichts! Verführung ist die wahre Gewalt. Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter; und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Uebungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten."

machen soll. Und doch ist dem Prinzen dazu insofern nur ein geringer Spielraum gegeben, als er Emilia Galotti nur in einer einzigen Scene selbst gegenüber steht, und die Situation hier natürlich nicht die völlige Entfaltung der Leidenschaft zuläßt. Aus dem, was diese Persönlichkeit uns zeigt, soll sich uns dennoch der Zauber derselben erschließen. Schon der Grundton des Prinzen ist nicht leicht zu treffen. Der Ton des vornehmen Mannes, in ruhiger Rede, schließt zunächst alle schweren Accente aus; er fordert die Leichtigkeit des Ausdrucks, dem dabei nichts von seinem Gewicht entzogen werden darf. Bei Lessing hat die Conversation des vornehmen Mannes namentlich die Schwierigkeit, daß sie das Gedankenvolle nicht einbüßen darf, ohne deshalb steif und sententiös zu werden. Der Prinz in Emilia Galotti bedarf nun besonders dieser Vereinigung der Freiheit und des ruhigen, durch keine gewaltsamen Accente unterbrochenen, Flusses der Rede und jener Geistigkeit, welche uns zugleich den Gedanken, seine Zusammenhänge und Uebergänge, in jedem Augenblicke ganz wiedergiebt. Dies muß durch eine edle, freie Haltung, wie durch die Anmuth der Bewegung unterstützt werden. Nichts widerstrebt dem Prinzen mehr, als eine soldatische Steifheit oder Vornehmigkeit. Dabei darf der Prinz, seinen Umgebungen gegenüber, nie die überlegene Stellung, welche ihm die Gesellschaft giebt, in seinem Verhalten vergessen; aber sie muß ihm zur andern Natur geworden sein. Der Ton des Prinzen wird lebhaft sein und den Mann abspiegeln, der sich den Eindrücken der Sinnenwelt leicht öffnet und in seinen Empfindungen sehr beweglich ist. Rasch aus einer Stimmung in die andre übergehend, soll uns der Prinz zugleich die Ueberzeugung gewähren, daß er vielmehr ein Raub des Augenblicks, als der Mann nachhaltig wirkender und tiefer Empfindungen, ist. Dieselben können für den Moment allerdings den Schein einer tiefen Leidenschaft gewinnen, ohne doch diesen Charakter wirklich zu haben. Der Ton des Prinzen darf daher bisweilen ein Co-

lorit von Gluth erhalten, das uns die Aufregung, in welche ihn Emilia Galotti versetzt hat, wiedergiebt. Ein Darsteller, welcher diese eben entwickelten Seiten nicht vereinigen kann, wird das Bild des Prinzen niemals decken. Und darum ist seine künstlerische Darstellung eine so sehr seltene, weil er aus dem, was ihm vom Dichter gegeben ist, uns eine durch Liebenswürdigkeit berückende und siegreiche Persönlichkeit darstellen soll.

Im ganzen ersten Akt wird sich im Wesen des Prinzen jene Spannung der Seele offenbaren, welche ihn überall in seinen Reden, selbst wenn dieselben auch gar keinen direkten Bezug auf seine Leidenschaft haben, als einen in einer solchen Befangenen zu erkennen giebt. Der Prinz ist zerstreut, brütend, bald mühsam Ruhe erkünstelnd, bald auch der augenblicklichen Aufwallung sich ganz überlassend. Dem Maler Conti gegenüber soll er der wohlwollende, freundliche, gewinnende Schützer der Kunst sein, besonders wenn sie, wie in diesem Falle, seinen Empfindungen und Stimmungen schmeichelt, dabei aber selbst in dem ihn überraschenden Affekt, edel und gehalten, und sich augenblicklich aus jeder aufwallenden Empfindung zurückrufend. Marinelli gegenüber ist er dagegen der Herr, welcher bald seiner Stimmung, selbst bis zur Verletzung des Ersteren, freien Lauf läßt, bald sich wieder vertrauungsvoll in die Arme desselben wirft. Hier ist der Ort, zuerst die innere Haltungslosigkeit, die sittliche Schwäche des Prinzen zu zeigen, in der uns schon die folgende Handlung vorgebildet erscheint. Die Scene mit Camilla Rota endlich soll uns den nur mechanisch bei der gewichtigen, seine volle Sammlung fordernden Sache Gegenwärtigen, innerlich aber allein mit seiner Neigung Beschäftigten darstellen. Das Tempo für die Rolle des Prinzen modificirt sich natürlich zwar immer nach dem Inhalt des Gesprochenen, aber es muß sich im Allgemeinen vor allem Ralentiren hüten und weder dem Maler Conti, noch dem geschmeidigen, horchenden und bedächtigen Marinelli gegenüber jemals schleppend werden. Denn es soll uns stets sowohl

die innere, den Prinzen beherrschende Unruhe, als auch die Leichtigkeit der eigentlich vornehmen Conversation versinnlichen.

Der dritte Akt ist für den Prinzen besonders schwierig. Wir sehn ihn mit vermehrter Unruhe auftreten. Emilia scheint unwiderruflich für ihn verloren. Er ist in leidenschaftlicher Aufwallung, die sich theils im Ausdruck des Schmerzes, theils in dem bald herrisch auffahrenden, bald spöttischen Tone gegen Marinelli Luft macht. Die Aufgabe des Darstellers ist es, uns hier gleich in der ersten Scene die innere Haltungslosigkeit des Prinzen zu versinnlichen, zu zeigen, wie die Wellen der Leidenschaft und Begierde über seinem Haupte zusammenschlagen und ihm allen Muth des Handelns und alle Selbstständigkeit des Willens rauben. Von nun an erscheint der Prinz am Gängelbande des Höflings geführt, welcher durch das Schild der prinzlichen Leidenschaft seine Schandthat deckt, nachdem er den Arm des Prinzen zur Ausführung seiner Rache bewaffnet hatte. Der Prinz ist zwischen Furcht und Hoffnung gestellt, seine Begierde kämpft mit den schwachen Resten des Gewissens. Wir müssen den Mann vor uns werden sehn, welcher ein Opfer seiner moralischen Ohnmacht wird, der, ohne selbst, wie Marinelli, eine Schandthat zu begehen, auf der Bahn seiner Leidenschaft vorwärts gedrängt und über jeden Scrupel seines Gewissens hinweggehoben wird. In der Scene mit Emilia aber soll der Prinz, so wenig Spielraum ihm auch zur Darlegung seiner Empfindungen gestattet ist, den Zauber seiner vollen Liebenswürdigkeit vor uns ausbreiten. Er ist bestürzt und befangen, aber diese Befangenheit soll dem Ausdruck seiner Neigung einen eigenthümlichen Reiz verleihen. Erst allmählich sammelt er sich zur zusammenhängenden Rede. Seine Entschuldigung, seine Bitte, seine Erklärung müssen als das unfreiwillige Bekenntniß seiner Leidenschaft ertönen, welche uns durch die zarten Schwingungen der Rede, den Schmelz des Ausdrucks, das Feuer des Blicks, die Anmuth und Zartheit der Bewegung, mit welcher er, halb

bittend, halb mit sanfter Gewalt, die holder Verwirrung Preisgegebene Emilia hinwegführt, versinnlicht werden soll. In diesem Moment müssen wir den Sieg des Prinzen begreifen, und aus diesen verhängnißvollen Minuten den Entschluß Emilia's keimen sehn, sich gewaltsam der Macht des verführerischen Prinzen zu entreißen, der sie einen innern Widerstand erfolgreich entgegensetzen zu können verzweifelt.

Die folgenden Scenen bieten, als die Ausführung des immer unselbstständiger, immer haltungsloser werdenden Prinzen, keine besonderen Schwierigkeiten dar. Wir sehn denselben gleichsam zum Werkzeug Marinelli's herabgesunken. Dieser giebt die Gedanken, entwirft die Pläne und knüpft die Fäden zum Gespinnst. Der Prinz ist auf die Rolle des willenlos Folgenden eingeschränkt, der er sich mit so viel Schein der Selbstständigkeit und Geistesfreiheit wie möglich zu unterziehn bemüht ist. Nachdem Emilia das ganze tückisch über ihrem Haupte zusammengezogene Netz durch die sittliche That der Selbstvernichtung zerrissen und den Prinzen um den Preis alles leidenschaftlichen Mühens gebracht hat, wird derselbe uns momentan in tiefster Erschütterung erscheinen. Das übertäubte Gewissen erwacht einen Augenblick und flößt ihm jenen Ausdruck sittlicher Entrüstung ein, kraft welcher der Fröhner seiner Leidenschaften von seinem Angesicht verbannt wird. Der Prinz soll in diesem Momente bei dem Anblick der sterbenden Emilia als ein moralisch Vernichteter erscheinen, wenn gleich wir seiner Zerknirschung, wie seinem Zorn über Marinelli, keine allzulange Dauer voraussagen mögen.

Clavigo theilt mit dem Prinzen in Emilia Galotti sowohl die Charakterschwäche, als die persönliche Liebenswürdigkeit. Aber die erstere modificirt sich bei Clavigo wesentlich. Im Prinzen erscheint die Charakterschwäche wesentlich als eigentliche sittliche Ohnmacht, sich dem Sittengesetze zu unterwerfen, als die durch keinen Gegenhalt beschränkte Gewohnheit, nur der Laune

und der augenblicklichen Lust sich hinzugeben und jedem Gelüste die Herrschaft über sich zu gestatten. Im Prinzen wird daher durch den tragischen Ausgang die sittliche Schwäche gestraft, welche sich nie zu einem Kampfe mit dem Sittengesetze erhoben hat und nur in der Befriedigung der Begierde ihre Schranke anerkennt. Indem das Sittengesetz durch den freiwilligen Tod Emilia's triumphirt, erfährt die sittliche Schwäche auch in sich selbst ihre Ohnmacht durch diese That, und schaut gleichsam ihre eigene Nichtigkeit in derselben gegenständlich an. Anders in Clavigo. Die Schwäche hat hier vielmehr den Charakter der Halbheit, des Schwankens zwischen widerstrebenden Wünschen, der Ohnmacht, das als recht Anerkannte weder zum Siege bringen, noch es innerlich überwinden und selbstbewußt gegen ein höheres Recht opfern zu können. Hier ist die sittliche Schwäche recht eigentlich Charakterlosigkeit, das Unvermögen einer festen Willensrichtung Dasein zu geben, und sich gegen den innern und äußern Widerstand in Einheit mit sich zu erhalten. Im tragischen Ausgange Clavigo's erfüllt sich daher der Fluch der Charakterlosigkeit, welche in sich selbst zu Grunde geht. Der Prinz hat an Marinelli den Förderer seiner sittlichen Schwäche, der sich zum Herrn über den Prinzen macht, weil er ihm den Kopf leiht, um den Launen und Gelüsten seines Gebieters freie Bahn zu machen. Marinelli versperrt gleichsam durch den Verstand, mit welchem er den Prinzen in seiner Schwäche bestärkt, die sittlichen Regungen, welche sich etwa in ihm erheben. Der Tod Emilia's führt daher die Verbannung Marinelli's herbei, weil jenes Ereigniß dem Prinzen die Existenz der sittlichen Freiheit darthut und das augenblickliche Erwachen des sittlichen Bewußtseins im Prinzen und die Anerkenntniß seiner Unsittlichkeit auch eine Abkehr von demjenigen zur Folge haben muß, der eine Sammlung des sittlichen Geistes durch seine Waffen verhinderte. Umgekehrt ist Carlos das dem Clavigo gegenständliche Bewußtsein der Charakterstärke, welches in Clavigo die Halbheit auf-

heben, das Schwanken vernichten und einer einzigen Willensrichtung Halt geben will. Durch ihn wird der Mangel Clavigo's anschaulich, aber ohne daß Karlos diesen Mangel wirklich gründlich aufzuheben vermag, weil er die Schwäche Clavigo's nicht entwurzeln kann. Die ganze Organisation Clavigo's spottet dieses Aufrufs des Karlos, der wohl dem Freunde den Fluch seiner Halbheit und Charakterlosigkeit gegenständlich machen, aber ihn nicht heilen kann.

Die Rolle des Clavigo bietet für die Versinnlichung nicht geringere Schwierigkeiten dar, als die des Prinzen. Auch er muß, wie dieser, den vollen Zauber einer liebenswürdigen Persönlichkeit voll edler Wärme und herzengewinnender Offenheit über uns ausbreiten. Nur dadurch verstehn wir die fesselnde Kraft, welche er über zwei so entgegengesetzte Naturen, über Karlos und über Marie Beaumarchais ausübt. Sowohl ein Verstandesmensch, ein Weltmann, dem eine sehr geringe Mitgift von Gemüth geworden ist, fühlt sich durch Clavigo angezogen und in den Kreis seiner Persönlichkeit gebannt, als ihn ein Wesen, das ganz Empfindung ist, mit Leidenschaft liebt und selbst nach tiefer Kränkung das Bild des Geliebten nicht aus ihrem Herzen zu reißen vermag. Im Kampf mit den bittersten Erinnerungen, mit dem Hasse der übrigen Glieder der Familie, überwältigt er durch seine siegreiche Persönlichkeit alle ihn feindlichen Eindrücke und schafft sich aus einem Verabscheuten in einen heiß Geliebten und wieder Verehrten um. Dem Clavigo muß daher Grazie der Bewegung, wie des Tones in hohem Maaße beiwohnen und seine Rede diejenige Wärme und Lebendigkeit athmen, welche als Ausdruck einer Natur von idealer Richtung so wohlthuend und fesselnd wirken. Dabei erscheint Clavigo ohne Rückhalt und ohne Falsch, denn er ist der Mann, der dem Zuge seines Gemüths folgt und vielmehr ein Raub des Augenblicks ist, als mit kalter Besonnenheit über den Situationen schwebt. Die Schwäche und Halbheit, die ihn sittlich herabsetzen und als

deren Opfer er mit Recht fällt, verleihen seiner Persönlichkeit zugleich eine gewisse Weichheit und etwas Anschmiegendes, wodurch er die Herzen gewinnt, da seiner Elasticität des Empfindens eine gleiche Elasticität des Geistes entspricht, ein lebhaftes Ergreifen geistiger Interessen und eine Kunst, dem Empfundenen auch stets eine edle Hülle zu geben. Daher wohnt dem Clavigo eine gewisse Macht der Beredsamkeit bei, die aus dem Gleichgewicht von Gefühl und idealer Bildung, von Einbildungskraft und Verstand hervorgeht. Dieselbe würde nur scheitern, wo es einen starken Charakter einzusetzen, tiefe Ueberzeugungen zu vertheidigen, und den Gegnern durch Hoheit des Sinnes und der Zwecke zu imponiren gelte.

Wir knüpfen an dies allgemeine Bild, welches wir von Clavigo entworfen haben, noch einige Andeutungen für die Darstellung dieser Rolle an. Gleich die erste Scene soll uns den lebhaften, von Ehrgeiz getragenen, aber zugleich auch von einer gewissen Schwermuth beherrschten Mann zeigen. Die Erinnerungen an seine frühere Neigung sollen wie trübe Wolken vor die Sonne seines kühnen, aufstrebenden Geistes treten. Schon hier müssen wir die Grundzüge eines schwankenden, von widerstrebenden Empfindungen umhergeworfenen Mannes erkennen, der uns gleichwohl durch seine edle Bildung und die schöne Wärme, welche er allem, was er sagt, mitzutheilen weiß, lebhaft fesselt. Wir sehn dann Clavigo wieder in der verhängnißvollen Scene mit Beaumarchais. Der Dichter selbst hat das Verhalten desselben während der schönen Erzählung Beaumarchais angedeutet. Die Kunst des Darstellers wird darin bestehn, uns die von der unbefangensten Aufmerksamkeit beginnende, in eine tiefe Spannung übergehende und bis zur lebhaftesten Unruhe und Aufregung wachsende Bewegung der Seele so zu geben, daß diese Uebergänge völlig organisch aus der Situation erwachsen. Die folgende Unterredung mit Beaumarchais ist darum in der Darstellung für Clavigo schwierig, weil es gilt, uns einen durch die

Situation überwältigten und außer Fassung gebrachten Mann zu zeigen, in welchem sich aber, trotz der sittlich schwachen und des Mannes unwürdigen Position, in welche Clavigo sich versetzt fühlt, doch eine edle Natur nicht verläugnen darf. Clavigo hat durch die Art, wie er den friedlichen Ausgang von Beaumarchais zu erlangen strebt, wie in dem Bekenntniß seiner Schuld und in den Anerbietungen, welche er demselben macht, sich als einen durchaus wahren, von Reue ergriffenen Mann zu zeigen, dem es der bitterste Ernst ist, das Verletzte wieder herzustellen. Dadurch allein gewinnen wir die Anschauung, daß die Schritte Clavigo's nicht aus moralischer Feigheit stammen, sondern in dem sittlichen Bewußtsein ihren Grund haben, den schwer Gekränkten eine Genugthuung zu geben und sich so für seine Schuld zu sühnen. Clavigo muß seiner Demüthigung hier besonders das Gegengewicht eines edlen Tones, eines aufrichtigen Schmerzes geben, um uns die Ueberzeugung aufzudringen, daß er sich in dieser Demüthigung selbst verläugnen und seinem Ehrgefühl, als Kavalier, diese Haltung abkämpfe. Wir dürfen daher keinen Augenblick die Gewißheit einbüßen, daß es dem Clavigo, als Mann von Ehre, ein Leichteres gewesen wäre, die Herausforderung anzunehmen, als diese herabwürdigende Erklärung auszustellen. Er kann daher in allem, was er Beaumarchais sagt, nicht edel genug sein; auch in der höchsten Aufregung darf sich der Kavalier nicht verläugnen. Der Ton muß uns daher die Entschlossenheit des Mannes von Ehre zeigen, wo Clavigo sich bewußt ist, das Aeußerste gethan, sich der tiefsten Demüthigung unterzogen zu haben, aber diese Gränze nicht weiter zu überschreiten entschlossen ist. *) Auch den innern Kampf muß er uns geben,

*) Wir meinen hier die Stelle, in welcher er dem Beaumarchais sagt: „Gut denn, bis Sie wiederkommen, so lange bleibt die Erklärung in Ihrem Portefeuille. Hab' ich meine Vergebung nicht, so lassen Sie ihrer Rache vollen Lauf. Dieser Vorschlag ist gerecht, anständig, klug, und wenn Sie nicht wollen, so sey's denn unter uns beiden um

welchen ihn die Ablegung der Erklärung kostet. Ehre und Schmerz werden hierbei in ihm ringen. Beaumarchais verläßt Clavigo. Dieser erwacht wie aus einem Traum; er ist erschüttert und erleichtert zugleich; die entgegengesetzten Affekte beherrschen ihn. So trifft ihn Karlos. Die Bewegung eines edlen Affekts, seine Schuld einigermaßen gesühnt zu haben, schwingt in ihm fort und gestattet für den Augenblick auch dem Karlos keinen Einfluß. Dieser ist selbst von der Verwandlung des Freundes auf das höchste überrascht und betroffen. Clavigo scheidet innerlich frei und erhoben, fest entschlossen, jetzt durch die Verzeihung Mariens seiner aufrichtigen Reue das Siegel aufzudrücken.

Der dritte Akt führt uns Clavigo bei Marie Beaumarchais ein. Alle Erinnerungen an die Tage seiner Liebe sind in ihm wach gerufen, seine Phantasie hat dieselben wieder zu vollen Blüthen empor getrieben. Von diesen Bildern geschwellt, betritt er die ihm so theuren Räume. In der großen Rede, diesem Erguß des bewegten Herzens und der aufgeregten Phantasie, soll uns nun Clavigo seine bezaubernde Gewalt enthüllen und uns begreiflich machen, wie, auch nach der bittern durch ihn erfahrenen Kränkung, Marie Beaumarchais nur in ihm lebt, wie sein Anblick, der Schmelz seiner Stimme, allen Haß ihres Gemüths zu vertilgen und allen Groll hinweg zu zaubern vermag. Die ganze Stelle ist eine schöne Aufgabe für den Darsteller, um jene Beredsamkeit des Herzens zu enthüllen, welche über weibliche Naturen ihrer Siege stets gewiß sein darf. Der Grundton sei schmiegsam und weich, von einem Colorit von Glut gefärbt, ohne doch der Schönheit eines edlen und männlichen Ausdrucks zu entbehren. Clavigo ist auch in diesem Momente ganz wahr, denn er ist stets der Mann des Augenblicks, unter der Herrschaft jeder Bewegung stehend, welche sein Ge-

---

Leben und Tod gespielt. Und der das Opfer seiner Uebereilung wird, sind immer Sie und ihre arme Schwester."

müth grade ergreift. Aber Clavigo darf uns auch bei dem Anblick der kranken, verwelkenden Marie im ersten Augenblick des Wiedersehns seine Erschütterung nicht bergen, das früher blühende Geschöpf so verwandelt zu sehn. Er wird von der verwandelten Erscheinung plötzlich ergriffen sein, man wird auf seinem Gesicht eine Ueberraschung gewahren, welche die durch die ganze Situation aufgeregte Umgebung Mariens natürlich nicht gewahr wird. Das richtige Maaß ist hier grade schwer zu finden, denn wir müssen in Clavigo den unwillkürlichen Ausdruck dieser Enttäuschung wahrnehmen, der jedoch von der Umgebung selbst nicht bemerkt sein darf. Aber Clavigo faßt sich eilig, die Phantasie gewinnt es über die Wirklichkeit, die Erinnerung an die Vergangenheit breitet ihre Reize wieder vor ihm aus, das Bewußtsein seiner Schuld trägt ihn mit kräftiger Hand wieder der alten Empfindung zu, welche er in süßer Selbsttäuschung noch für den Ausdruck gegenwärtiger Leidenschaft nimmt. Clavigo ist in trunkenem Selbstvergessen; Entzücken über das wiederhergestellte Glück, über die gesühnte Schuld, umschwebt ihn. So scheidet er am Schluß des dritten Akts.

Aber nachdem die Schwingen der ersten Aufregung nachgelassen haben, ist das Bild des hinwelkenden Mädchens, dem er eben Liebe und Treue geschworen, wieder vor seine Seele getreten; er vergleicht es unwillkührlich mit dem Bilde der einst so blühenden Jungfrau. Aber er will sich vor sich selbst diesen schroffen Gegensatz nicht eingestehn; er weist die Vergleichung aus seiner Phantasie fort, die aber immer wiederkehrt und sein Gemüth bewegt. Doch kämpft er sie nieder. Sein sittliches Bewußtsein und seine Ehre gebieten ihm einen solchen auftauchenden Zwiespalt für immer zum Schweigen zu bringen, ja er ruft sogar alle Bilder des stillen Glückes, das seiner in dem neuen Kreise harrt, in sich hervor, ohne gleichwohl dabei zu einer innern wahren Befriedigung gelangen zu können. So trifft er Karlos. Wir haben die Fäden des innern Seelenzustandes

Clavigo's hier dargelegt, um dem Darsteller die Wichtigkeit des Uebergangs zum vierten Akt für die Versinnlichung des Charakters anzudeuten. Da in Clavigo ein geheimer Feind nagt, so hat derselbe auch seine Munterkeit eingebüßt; er zwingt sich nur anfangs, Karlos gegenüber, zum Ausdruck einer innern Befriedigung. Diesen Funken der Verstimmung, der dem scharfen Blicke des Karlos nicht entgeht, facht dieser nun mit seiner großartigen Beredsamkeit des Verstandes zur hellen Flamme an. Hier hat der Darsteller des Clavigo, grade weil ihm nur die Rede sehr karg zugetheilt ist, die schwere Aufgabe zu zeigen, wie das sittliche Bewußtsein und die Besorgniß vor einer unbefriedigten Zukunft, wie Redlichkeit und Ehrgeiz in ihm mit einander ringen, bis der letztere siegt. Clavigo wirft dem beredten Karlos, der alle Waffen der Ueberredung allmälig in Bewegung setzt, nur einzelne Worte, nur kurze, knappe Wendungen entgegen, aber die Art des Ausdrucks soll uns immer gleichsam das Stadium bezeichnen, bis zu welchem Karlos siegreich vorgedrungen und die moralischen Bedenken Clavigo's niedergeworfen hat. Clavigo ist theils in sich selbst versenkt, theils öffnet er dem Strom der Rede seines Freundes sein Gemüth. Er will zuerst die andringende Macht dieser Beredsamkeit zurückweisen, aber nach jedem Versuch erliegt er in diesem Streben, denn dieser Feind hat in ihm selbst die mächtigste Sympathie, die endlich erstarkt dem erstern die Hand reicht. Clavigo wirft sich, erschöpft von diesem Kampfe, dem siegreichen Karlos willenlos in die Arme. So wechselnd die Bilder sind, die Karlos alle dem innern Auge Clavigo's vorüberführt, so versatil soll auch die Theilnahme des Letzteren sein. Alle diese Betrachtungen und Schilderungen des Freundes, die lebendige Versinnlichung des Aufsehns, welches diese Verbindung in den höchsten Kreisen erregen wird, die Verachtung, die Clavigo's harrt, die Zernichtung seiner ehrgeizigen Hoffnungen, alles dies soll sich unablässig auf seinem Gesicht abbilden und den Ton der kurzen Reden, die ihm zugetheilt sind,

beleben. Mit dem Schrei der Verzweiflung, der aus Clavigo endlich ertönt, bricht nun die lange zurückgedrängte und verläugnete Stimmung desselben unumwunden hervor.*) Er verspricht, in Alles willigen, zu Allem die Hand bieten zu wollen. Clavigo wird uns von diesem Augenblick an den Eindruck eines innerlich frei gewordenen Menschen machen, der zwar beschämt auf seinen Verrath hinblickt, aber doch, ohne sich selbst zu vernichten, nicht anders handeln zu können überzeugt ist. Sind aber auch durch den glänzenden Verstand des Karlos die trüben Wolken gewichen, die sich über Clavigo gelagert, so ist doch deshalb, nachdem er sich selber zurückgegeben ist, eine unbefangene Stimmung nicht in ihn eingekehrt. So verlassen wir ihn im vierten Akt.

Marie ist ein Opfer des neuen Verrathes geworden. Clavigo muß das Entsetzlichste durchleben, dem Trauerzuge der von ihm Geopferten zu begegnen. Dies wühlt alle schon niedergekämpften Empfindungen aus ihrer Tiefe in ihm auf. Die Furien der Reue, der Scham und Verzweiflung bemächtigen sich seiner; der Ton der Stimme ist gebrochen. Man muß diesen Reden das furchtbare Strafgericht anfühlen, welches die sittliche Schwäche und die Charakterlosigkeit an sich selbst erfährt. Phantasie und Empfindung Clavigo's sind gleich mächtig aufgeregt; die einzelnen Ausrufe, die kurzen Sätze, der Sprung der Gedanken, sollen uns die Schauer, die Angst und das Beben seines Innern in ihrer ganzen Stärke versinnlichen. Clavigo, immer ganz und mit allen Kräften der Seele den Affekten des Moments Preis gegeben, zerstört sich in diesen Schrecken seines Innern, welche er jetzt durchlebt, selber. Der Todesstoß Beau-

*) Dieser unumwundene Ausdruck der Verzweiflung Clavigo's beginnt mit den Worten: „Rette mich! Freund! mein Bester, rette mich! Rette mich von dem gedoppelten Meineid, von der unübersehlichen Schande, von mir selbst — ich vergehe!"

marchais ist nur das äußere Strafgericht, welches der innern Zerstörung folgt. Aber die letzten Worte, nur dem Gedanken der Rettung seines Gegners und dem Ringen nach Vergebung geweiht, versöhnen uns mit dem Sterbenden, welcher als ein Opfer sittlicher Halbheit gefallen ist, der er sich im Leben nicht entwinden konnte und welche ihn wie ein tragisches Verhängniß beherrschte.

Coriolan in Shakespeare's Coriolan.

Um den Coriolan Shakespeare's und die Gestalt des Helden der Tragödie zu verstehn, genügt es nicht, den allgemeinen Standes-Gegensatz der Patricier und Plebejer, oder des Adels und Volks vor Augen zu haben. Der Kampf dieser Gegensätze ist vom Dichter, vermöge der Intuition des Genies, auf seinen tiefsten Grund zurückgeführt worden, den erst die neuere Zeit durch ihre philosophischen und historischen Forschungen mit Klarheit in das Bewußtsein gefaßt hat. Man muß daher zum Verständniß des Coriolan auf die letzte Wurzel des aristokratischen Princips zurückgehn. Ursprünglich durchdrangen sich in ihm der Glanz natürlicher Abstammung, der Tapferkeit und Tugend so, daß letztere nur auf dem Boden der erstern erblühte. Demnach galt hier die ursprüngliche Einheit der Abstammung und der Tugend. Das natürliche Element war das nothwendige Gefäß der sittlichen Thatkraft, und diese vermochte man sich nur als durch die edle Abstammung bedingt vorzustellen. Diese Anschauung war eine so durchgreifende, daß sie sich auch in der Sprache offenbarte, indem nach dem ältern Sprachgebrauche alle die Prädikate, welche den sittlichen Werth, die Tüchtigkeit, Tugend und Tapferkeit bezeichneten, zugleich auch die davon untrennbaren Begriffe edler Abstammung, oder des natürlichen Elements in sich schlossen, eine Anschauung, die durch ausgedehnte Nachweisungen, besonders Welkers in seiner Einleitung zum Theognis, bestätigt worden ist. Im Grunde beruht in dieser Durchdringung des Natürlichen und Sittlichen der ganze Ursprung der Aristo-

kratie. Dadurch ist der Aristos eben so ausschließend und stolz gegen diejenigen, welchen die in seinen Augen absolute Bedingung der Tugend, nämlich die edle Abstammung, fehlt. Die Geschichte kennt daher in Zeiten, in welchen die politischen Unterschiede und die gegenseitigen Berechtigungen der Mitglieder des politischen Gemeinwesens auf natürlichen Unterschieden beruhen, noch gar keine freie, von der Naturbasis der Abstammung unabhängige Sittlichkeit, keine aus der freien menschlichen Geistes- und Willenskraft geborne sittliche Größe. In solchen Staaten, welche man mit einem nicht unangemessen gewählten Ausdruck Naturstaaten genannt hat, ist daher die sittliche Thatkraft und Größe ein ausschließlicher Besitz derjenigen, welche sich einer edlen Abstammung rühmen können, also ein Privilegium der Geburt. Es ist daher die Verachtung oder Geringschätzung der andern Menschen, welche von den Edlen durch die unausfüllbare Kluft der Abstammung geschieden sind, nur eine Konsequenz, denn den Ersteren kann, nach dieser Vorstellung, wahre Tugend und sittliche Größe doch nicht beiwohnen. Jeder Versuch, sich den Edlen gleichzustellen, mit ihnen die Güter der Tugend und Tapferkeit theilen zu wollen, erscheint daher als eine Vermessenheit und als eine Ueberhebung, welche in die Schranken zurückgewiesen werden muß. Die Verachtung und der schneidende, höhnende Stolz des Edlen werden sich daher in dem Augenblicke herauskehren, wo der niedrig Geborne diese Einheit der Naturbasis und der sittlichen Kraft nicht als eine unauflösliche anerkennen will. Denn der Angriff gegen diesen ausschließlichen Besitz erscheint in den Augen des edel Gebornen als eine Anmaßung und ein Trotz, der nur mit vernichtendem Stolze zurückgewiesen werden kann.

Auf diesen Standpunkt muß man sich zum Verständniß der Heldengestalt des Coriolan stellen. Darauf ruht die ganze Entwicklung dieser Tragödie. Coriolan ficht den Kampf der auf dem Bewußtsein edler Abstammung ruhenden persönlichen Größe

gegen die Anmaßungen der Tribunen und des Volks, in welchen er nur trotzigen Pöbel erblickt, mit dem ganzen Aufwand seines Stolzes und seiner Leidenschaft aus. Er ist der Träger des von uns bezeichneten Standpunkts, nach welchem alle Größe wesentlich durch die edle Abstammung bedingt ist, deren Mangel auch die Abwesenheit der sittlichen Hoheit und Stärke in sich schließt. Coriolan erblickt daher in der Sprache der Tribunen, in ihrem Eifer für die Rechte des Volks nur die Vertheidigung und die Beförderung des Pöbelregiments, welches alle Größe und Würde zu untergraben droht. Derselbe ist mit dem ganzen Stolz seiner patricischen Würde umgürtet; dieser ist eins mit seinem Leben; darum wird er bei ihm zum Pathos, das sich vernichtend gegen jede Regung kehrt, von der dieser Reinheit patricischer Größe Abbruch droht. Coriolan ist bis zur Uebermenschlichkeit tapfer, dem Vaterlande mit Leib und Seele ergeben, in dessen Ruhm er seinen höchsten Stolz setzt, fern von aller persönlichen Eitelkeit und Ruhmredigkeit, vielmehr ganz und gar ein Mann der That, nicht des Worts. Aber diese persönliche Größe ist das Erbtheil seines Standes, das Vorrecht seiner Abstammung, das Heiligthum des altrömischen Adels. Wehe dem, der diese Grundlage antastet, wer sich auf seine eignen Füße stellen und das Adelsregiment, welches die Natur in ihrer Weisheit geordnet, schmälern will! Gegen solch ein Streben und Ansinnen ist Coriolans Leidenschaft entfesselt, nicht weil er sich persönlich dadurch beeinträchtigt fühlt, sondern weil er darin einen Riß aller gesellschaftlichen Ordnung, gleichsam eine Verkehrung des Naturgesetzes erblickt. Dies giebt dem Charakter des Coriolan diese ungeheure Gedrungenheit, diese Sprödigkeit und diesen Trotz, womit er sich dem Strome der in die festgefugte Ordnung eindringenden Volksbewegung entgegenwirft. Daraus erwächst ihm jene gründliche, bis in das Mark seines Gemüthes gedrungene Verachtung des Volkes, das für sich selbstständig etwas sein will, das sich erfrecht, die Grundlage einer in seinen

Augen göttlichen Ordnung zu erschüttern. Nur der Patricier ist werth zu regieren, denn nur die Einheit der edlen Abstammung und der persönlichen Trefflichkeit befähigt dazu, die Plebs ist nur zum Gehorchen berufen, sie ist nur eine zu bearbeitende, zu höhern Zwecken zu verwendende Masse, weil sie der unerläßlichen Grundlage edler Geburt mangelt. Aus plebejischer Wurzel können, nach dieser Vorstellung, ächte Bürgertugend, Thatkraft und Aufopferung für das Gemeinwesen nicht stammen; sie treibt nur Früchte der Selbstsucht, der Anmaßung und des Verderbens.

In dem angedeuteten Standpunkt liegt auch Coriolans Schuld. Da die ächte Tugend nur auf dem Grunde edler Abkunft gedeihen kann, so ist der Mensch in Coriolan ganz in die Besonderheit des patricischen Standes aufgegangen, oder das Standesinteresse und Standesbewußtsein fällt bei ihm mit dem menschlichen Interesse und Bewußtsein schlechthin zusammen. Was sich außer demselben in Freiheit und sittlicher Selbstständigkeit behaupten will, ist in seinen Augen unberechtigt und kämpft gegen die göttliche Ordnung an. Daher verletzt Coriolan auch das Menschliche, welches sich unabhängig von der Naturbasis edler Abkunft behaupten will und Rechte in Anspruch nimmt, welche die Ausschließlichkeit des patricischen Rechts einschränken. Die Schuld liegt auch hier, wie überall, darin, das, was nur eine Seite des Lebens, nur ein Moment der Wahrheit ist, für die Totalität zu nehmen und damit andre Rechte zu verletzen.

In Coriolan wächst mit der Erstarkung des Gegensatzes, mit der immer unwiderstehlicher werdenden Macht der Volkstribunen, der Trotz und der Hohn gegen dieselben. Wenn seine Standesgenossen wider Willen und mit innerem Grimm der drohenden Macht des plebejischen Standes nachgeben, so bricht solch ein Versuch, sich dazu herabzustimmen, an Coriolans starrem Sinn und endet mit einem unheilbaren Bruch. Von seinem, gegen alle andern, nicht auf der Grundlage der Abstammung beruhenden

Rechte und Interessen verblendeten Standpunkte ist es wieder ganz folgerichtig, wenn er an der Spitze des feindlichen Heeres ein in seinen Augen verderbtes, der Pöbelherrschaft überantwortetes Gemeinwesen, welches seine Standesgenossen nicht mehr zu bändigen vermögen, bekämpft und zu vernichten trachtet. Coriolan zieht rächend gegen sein Vaterland, welches ihn vertrieben, da er seinem Vaterlande, worin die Volksherrschaft begonnen, nichts mehr schuldig zu sein glaubt. Er zerreißt das geistige und sittliche Band, welches ihn an das Vaterland fesselt, weil er dasselbe dem ausschließlichen Standesinteresse aufopfert. Das Vaterland hatte für ihn nur so lange eine sittliche Bedeutung, als der patricische Stand, d. h. der Stand, welcher die Einheit der Tugend und der edlen Abstammung darstellt, ausschließlich darin herrschte, es hat seinen Werth für ihn verloren, sobald diese Einheit zerstört ist und das Volk nicht mehr an die alte Ordnung der Dinge demüthig glaubt. Rom hat aufgehört Coriolans Mutter zu sein, weil es die in seinen Augen nothwendige Grundlage alles sittlichen Lebens durch die Erhebung des Plebejerthums eingebüßt hat.

Wie Coriolan in seinem Pathos den Werth des allgemeinen Menschlichen verkennt, so opfert er durch seinen Zug gegen Rom an der Spitze der Volsker demselben auch die über jedes Standesinteresse übergreifende Idee des Vaterlandes. Coriolan fühlt sich aber einem edlen Volsker viel verwandter, als einem nicht patricischen Römer, welcher in der edlen Geburt die Grundlage aller höhern Tugenden nicht anerkennen will. Das Band, welches ihn mit den Mitgliedern des gleichen Standes verbindet, ist ein viel engeres und heiligeres, als dasjenige, welches das gemeinsame Vaterland knüpft. Nur daraus erklärt sich der Schritt Coriolans in seiner Folgerichtigkeit. In dieser Konsequenz ist die tragische Schuld Coriolans erst vollständig gesetzt. Dieser Konflikt muß daher auch den Untergang des Helden herbeiführen. Dieser Untergang ist vermittelt durch den Sieg der unveräußer-

lichen Macht des einfachsten sittlichen Verhältnisses, welches die Grundlage aller politischen Tugend und Entwicklung, kurz aller sittlichen Güter des Lebens ist. Nachdem alle Bitten an dem kalten Stolz und der Erbitterung Coriolans gescheitert sind, löst endlich das Flehn der Mutter, aus der das Vaterlandsgefühl in seiner vollen, ungebrochenen Stärke ertönt, das Eis der starren Seele. Coriolan beugt sich den ewigen Gesetzen der Natur, welche der geheimnißvolle Grund aller ethischen Verhältnisse sind. Ihre Kraft schmilzt das Erz seines Hasses, womit er sich gegen jedes Ansinnen, jedes Flehen umpanzert hatte. Weil in Coriolan überhaupt die Abstammung, also das natürliche Element, die Geburtsstätte aller sittlichen Größe ist, so waltet auch in ihm eine unendlich tiefe Liebe und Pietät für seine hochgesinnte, von nicht minderem Stolz, als er beseelte Mutter. Daß er ihr nachgiebt, ihrem Flehen den Rachedurst, im Augenblick, wo derselbe seiner vollen Sättigung nahe ist, opfert, ist der Beweis der ungeheuren Stärke, mit welcher diese ersten natürlichen Bande ihn fesseln. Aber dieser Sieg der Mutter über den gegen sein Vaterland mit so unerbittlichem Stolze und Zorn erfüllten Sohn ist wesentlich ein Sieg des allgemein Menschlichen über die trotzige Abgeschlossenheit des Standesinteresses. In Volumnia, der Mutter Coriolans, siegt nicht die Patricierin über den Standesgenossen, sondern die Mutter über den Sohn, der das Vaterland dem Standesinteresse opferte. Wenn Coriolan die Tugend und sittliche Größe von der edlen Abkunft abhängig macht und sich daher auch von dem derselben entbehrenden Volke durch eine unausfüllbare Kluft geschieden betrachtet, so erkennt er in seiner Unterwerfung unter die rührende Bitte der Mutter unfreiwillig die höhere Macht des über alle Standesbesonderheit erhabenen rein menschlichen Verhältnisses der Familie an, welches dem Patricier, wie dem Plebejer gemein ist, und an dessen Stärke sich der Haß des beleidigten Patriciers bricht. Darin aber liegt die tragische Versöhnung, daß das Pathos des Coriolan an dem

tieferen, menschlicheren Pathos der Mutter seine Schranke findet, aber der Vertreter desselben zu Grunde geht, weil er in seiner Leidenschaft das Vaterland Preis gegeben und diese Mutter seiner Größe von sich gestoßen hatte. Die Mutter aber verliert den tapferen Sohn, weil auch sie von derselben Grundanschauung ausgehend, wie Coriolan, denselben in dieser Gesinnung aufgezogen und bestärkt hatte. Denn Volumnia theilt den Stolz des Sohnes in seinem ganzen Umfange und blickt nicht mit geringerer Verachtung auf das Volk herab, als der Eroberer von Corioli.

Coriolan ist als Held der Tragödie mit allem Glanz persönlicher Größe ausgestattet worden, denn es kam grade darauf an, zu zeigen, wie diese ihn nicht schützt vor dem Untergang, da er ein engherziges Princip vertritt, wodurch der Mensch hinter den Genossen eines Standes verschwindet. Die Gegner Coriolans stehn ihm daher zwar an persönlicher Größe nach, aber sie vertreten doch das höhere Princip, welches die sittliche Hoheit und die politische Tugend nicht von der Abstammung abhängig macht. Freilich erscheint das Volk selbst in unserm Werk als ein sehr haltungsloses, nur den unmittelbaren Eindrücken folgendes Wesen, ohne Adel der Gesinnung und ohne Besonnenheit des Geistes, für dessen Führer wir uns nicht eben besonders interessiren. Aber so wenig großartig auch das dem Coriolan feindliche Princip in seinen Repräsentanten auftritt, so brechen sich die Wogen seines leidenschaftlichen Hasses und seiner Ungerechtigkeit doch an dem unwiderstehlichen Geiste der Bewegung, welcher den Volkswiderstand gegen Coriolans Privilegium adliger Tugend erzeugt. Es ist indessen nicht zu läugnen, daß in der Zeichnung der Gegner Coriolans vom Dichter für den edlen Coriolan Parthei genommen worden ist und Göthe nicht Unrecht hat, wenn er sagt (s. W. 45, S. 43): „Durch den ganzen Coriolan geht der Aerger durch, daß die Volksmasse den Vorzug der Bessern nicht anerkennen will.“ Denn die gering

Charakterstärke, die moralische Haltungslosigkeit, welche der Menge vom Dichter gegeben ist, lassen uns in Coriolan den substanziellen Kern seiner persönlichen Größe um so reiner erkennen. Das haltungslose Volk ist gewissermaßen die Folie für Coriolan. Shakespeare hat aber den Kampf zwischen Coriolan und dem Volke gar nicht in seiner eigentlich politischen Bedeutung aufgefaßt und dargestellt, sonst hätte der Gegensatz gegen das Princip Coriolans stärker vertreten sein müssen. Daher ist es auch zu erklären, wie Coriolan zu dem eigentlichen Helden des Dramas werden konnte, dessen Stolz auf edle Abkunft und Bürgertugend sich in seiner schneidenden Schärfe gegen das Volk kehrt, das er hoher Gesinnung für unfähig hält, und der daher auch zu einer sittlichen Schuld wird, an der er zu Grunde geht. Machte Shakespeare den politischen Gegensatz in seiner ganzen geschichtlichen Bedeutung zum Gegenstande der Tragödie, so mußten die Volkstribunen zu bedeutenderen Gestalten werden; ihnen mußte dann das Bewußtsein der Größe und Berechtigung des politischen Princips, welches sie vertraten, geliehen werden. Dann konnte aber auch nicht der allgemein menschliche Grund und Boden, das sittliche Verhältniß der Mutter zum Sohn den Wendepunkt herbeiführen, sondern der Held mußte an der siegenden Macht der Plebs zu Grunde gehn; ihr Sieg mußte als eine höhere Stufe der politischen Entwicklung, als ein Fortschritt in dem Kampf der Plebs um Gleichstellung mit den Patriciern dargestellt werden. Ob dies ohne Nachtheil für die Einheit des Ganzen gelungen wäre, ist eine große Frage; ob sich mit einem solchen politischen Siege der Plebs eine gleiche Versöhnung mit dem Abschluß der Tragödie hätte erreichen lassen, möchten wir bezweifeln; indem dieser Triumph über Coriolan vielmehr auf einen neuen Kampf und neuen Sieg der Plebs hinausgewiesen hätte. Da der gesammte Kampf der Patricier und Plebejer eine große, in sich fortschreitende Bewegung darstellt, deren Abschluß erst mit der völligen Gleichstellung beider Stände, d. h. mit der

Eroberung des letzten Privilegiums des Patriciats von Seiten der Plebs gesetzt ist, so vermöchte auch nur ein Cyclus historischer Dramen denselben in seiner ganzen Größe abzuspiegeln.

Wir wenden uns nun zu der speciellen Zeichnung des Coriolan in unserer Tragödie. Der erste Akt enthält alle Grundzüge des Helden in der schärfsten Ausprägung. Wir sehn Coriolan zuerst unter das aufgeregte, durch Menenius Agrippa's Fabel kaum beruhigte Volk treten, das sich eben erst fünf Tribunen zu seinen Vertretern ertrotzt hatte. Sein erstes Erscheinen ist der volle, ungezähmte Ausdruck der stolzesten Verachtung des Volks, das er frech, gesinnungslos und wetterwendisch schilt. Coriolan spart keine Bezeichnung, seinen tiefen Unwillen und seine Wegwerfung gegen das Volk auszusprechen.*) Seine Rede ist ein Schlachtschwerdt, jedes Wort ein Hieb, der auf die Menge geführt wird. Die Markigkeit des Ausdrucks, der sich in der Verachtung des Volkes kaum genug thut, zeichnet den ganzen ungemessenen Stolz des tapfern Patriciers, der sich durch eine unausfüllbare Kluft von dem Volke getrennt fühlt. In diese erste Scene muß sich daher auch gleich das ganze Charakterbild in der Darstellung zusammendrängen. Coriolan gehört zu den-

---

*) Hier nur einige Stellen als Beleg. Coriolan sagt zu den Bürgern:

Ein gutes Wort zu geben, hieße schmeicheln
Jenseits des Abscheu's. Was verlangt ihr Hunde!
Die Krieg nicht wollt noch Frieden; jener schreckt euch,
Und dieser macht euch frech. Wer euch vertraut,
Find't euch als Hasen, wo er Löwen hofft,
Wo Füchse, Gäns'! —
Eure Tugend ist
Den adeln, den Verbrechen niedertreten,
Dem Recht zu fluchen, das ihn schlägt. Wer Größe
Verdient, verdient auch euern Haß; und eure Liebe
Ist eines Kranken Gier, der heftig wünscht
Was nur sein Uebel mehrt. Wer sich verläßt
Auf eure Gunst, der schwimmt auf blei'rnen Flossen,
Und haut mit Binsen Eichen nieder.

jenigen Gestalten, die, wie Macbeth und Othello, nur unter der Bedingung einer gewaltigen Tonkraft,*) einer edlen, metallhaltigen Fülle des Organs, vollständig versinnlicht werden können, da Coriolan recht eigentlich die noch ungetrennte gediegene Einheit sittlicher und natürlicher Elemente darstellt, jene heroische Naturkraft, aus welcher sich die sittliche Größe wie eine reife Frucht erhebt.**) Seine Heftigkeit und sein Zorn werden daher auch immer ein Bild geben müssen, welches uns an die Helden des heroischen Zeitalters erinnert, in welchem die Menschen kräftiger und gewaltiger waren, wie in der historischen Zeit.

Der volle Zorn Coriolans aber bricht auf die Menge los, als er sie fliehen sieht. Die Rede ist ein Sturm von Schmach, der über die Menge daherfährt; die Sätze sind kurz und abgestoßen, die Vergleiche und Benennungen, womit er die Menge überhäuft, niedrig, den Grimm einer entrüsteten Natur abspiegelnd.***) Nun tritt Coriolan verwundet und blutbedeckt auf,

---

*) Im ersten Akt (Scene 6) sagt Cominius in dieser Rücksicht sehr bezeichnend:

Der Schäfer unterscheidet nicht so gut
Schalmei und Donner, wie ich Marcius Stimme
Von jedem schwächern Laut.

**) Ein schönes Bild dieser Gediegenheit Coriolans, seiner Einheit von Gesinnung und Wort, und seiner ungeheuren Selbstständigkeit, giebt uns Menenius in den Worten:

Sein Sinn ist viel zu edel für die Welt,
Er kann Neptun nicht um den Dreizack schmeicheln,
Nicht Zeus um seine Donner. Mund und Herz ist eins.
Was seine Brust nur schafft, kommt auf die Zunge,
Und ist er zornig, so vergißt er gleich,
Daß man den Tod je nannte.

***) Coriolan sagt:

Die ganze Pest des Südens fall' auf euch!
Schandflecke Roms ihr! — Schwär' und Beulen zahllos
Vergiften euch, daß ihr ein Abscheu seid,
Eh' noch gesehn, und gegen Windeshauch

um gleich von neuem in die Schlacht zu stürzen, durch die Kraft und Begeisterung der Rede Alles zur Vollendung des Sieges fortreißend. An solchen Stellen zeigt sich die ursprüngliche Gewalt des heroischen Menschen eines mythischen Zeitalters; so gigantisch ist der Ausdruck, so schmucklos einfach und doch so sinnlich lebendig; fern von aller Kunst der Periodologie, wie von aller Rhetorik, auch in den Vergleichen sich nur an das Allernächste und Gewöhnlichste haltend, und doch die Phantasie so gewaltig aufregend, weil Alles den Charakter der reinsten Naturwahrheit trägt. Einen letzten Zug zum Bilde des Coriolans giebt uns der Dichter in diesem Akt, indem er den als Sieger Zurückkehrenden jedes Lob, jedes Wort des Ruhms verschmähend zeigt, ja das Verdienst seiner Thaten verkleinernd, um nur nicht in den des Helden unwürdigsten Verdacht der Prahlhaftigkeit zu fallen.*) Nichts ist dieser einfachen Heldengröße widerstrebender,

---

Euch ansteckt meilenweit! Ihr Gänseseelen
In menschlicher Gestalt! Vor Sclaven lauft ihr,
Die Affen würden schlagen? Höll' und Pluto!
Wund rücklings, Nacken roth, Gesichter bleich
Vor Furcht und Fieberfrost.

*) Wir erinnern hier an einige der schlagendsten Stellen. Coriolan unterbricht den Titus, der sich eben anschickt ihn zu preisen, mit den Worten:

Still, bitt' ich. Meine Mutter,
Die einen Freibrief hat, ihr Blut zu preisen,
Kränkt mich, wenn sie mich rühmt. Ich that ja nur
Was ihr;

Und weiter unten:

Ich hab' so Wunden hier und da, die schmerzt es
Sich so erwähnt zu hören.

Ganz besonders die Worte:

Genug sag' ich.
Weil ich die blut'ge Nase mir nicht wusch,
Und einen Schwächling niederwarf, was mancher
Hier unbemerkt gethan, schreit ihr mich aus
Mit übertrieb'nem, unverständ'gem Zuruf,
Als säh ich gern mein kleines Selbst gefüttert
Mit Lob, gewürzt durch Lügen.

als wenn das Wort einmal die That übertönt. Erscheinen ihm ja doch Tapferkeit und todesverachtende Kühnheit so sehr als Erbtheil seiner Natur, daß nur ihr Mangel ihm auffällt und von ihm mit Schmach gebrandmarkt wird. In diesen Zügen ist der Held des Dramas im ersten Akt vollständig gezeichnet. Seine Tapferkeit, seine Wahrhaftigkeit, seine imperatorische Gewalt sind eben so groß und herrlich, als sein Stolz, sein Hohn gegen alles Nichtebenbürtige, verletzend und vernichtend. Der Abscheu vor aller und jeder Ruhmredigkeit ist so tief in Coriolans Herz geprägt, daß er hierin auch vor dem versammelten Senat und Volk jede Verherrlichung seiner Tapferkeit verschmäht. Zum Ausdruck der Verachtung des Volks und seiner Ansprüche, wie zur Abweisung jedes seine Thaten preisenden Worts, steht ihm eine gleich große Fülle der Vergleiche und Bilder zu Gebote, die um seiner Seele Widerwillen recht auszumalen bisweilen aus den alltäglichsten und gemeinsten Vorstellungen genommen sind, bisweilen daher sogar etwas Scurriles haben.*) Die eigentliche Kollision mit dem Volke beginnt mit dem zweiten Akt. Coriolan soll die Stimmen derjenigen erbitten, welche er gründlich verachtet. Schon das Ansinnen der edlen Patricier regt ihn auf; der ganze Brauch ist ihm ein Mißbrauch, der Gedanke vor denjenigen seiner Thaten sich zu rühmen, mit welchen er jede Gemeinschaft verschmäht, treibt die Scham auf seine Wangen.**)

*) Wir erinnern nur an die eine Stelle, wo Coriolan, auf den Jubelruf, mit dem sein Name erschallt, sagt:

Ich geh' um mich zu waschen,
Und ist mein Antlitz rein, so könnt ihr sehn,
Ob ich erröthe.

In ähnlichem Tone sagt er im dritten Akt zum Menenius:

Eh' ließ ich
Im warmen Sonnenschein den Kopf mir kratzen,
Wenn man zum Angriff bläst; als müßig sitzend
Mein Nichts zum Fabelwerk vergrößern hören!

**) Coriolan sagt dem Tribun Sicinius:

's ist eine Rolle

In solcher Aufregung sehen wir den stolzen Mann sich dem Brauche widerwillig fügen. Aber die Art der Werbung ist vielmehr ein Hohn, anstatt der Anerkennung derjenigen Macht, bei der er wirbt. Verachtung auf seinen Lippen,*) die Rede wortkarg, weil jeder Laut ihm Verschwendung scheint, Hohn im Blick; die ganze Werbung ein Akt sichtbaren Zwanges. Shakespeare hat, um die Haltungslosigkeit des Volks zu zeigen, seine rasche Umkehr zur Zurücknahme der schon vollzogenen Wahl geschildert. Erst die Volkstribunen bringen die blöde Masse zum Bewußtsein der erfahrnen Schmach. Nun folgt der Widerruf der Wahl. Mit dieser Aussicht eröffnet sich für die Entwicklung des Helden der dritte Akt, welcher die eigentliche Katastrophe darstellt. Die Volkstribunen verkünden indessen die Empörung des Volkes und den Wechsel seiner Stimmung in Betreff der Consulwahl. Nun bricht die mühsam bisher vor den Tribunen noch zurückgedrängte Entrüstung Coriolans unaufhaltsam hervor. Jeder

---

Die ich erröthend spiel'; auch wär' es gut,
Dem Volke dieß zu nehmen.

Und gleich darauf:

Vor ihnen prahlen: Dieß that ich und Das;
Geheilte Schmarren zeigen, die ich bergen sollte,
Als hätt' ich sie um ihres Athems Lohn
Allein bekommen. —

*) Wir erinnern dabei nur an einige Wendungen, wie z. B. an den Anfang seiner Werbung, welche nicht höhnischer und verächtlicher gedacht werden kann. Coriolan sagt zur Plebs:

Was nur sag' ich!
Ich bitte! — Herr. — Verdammt, ich kann die Zunge
In diesen Gang nicht bringen. Seht die Wunden —
Im Dienst des Vaterlands empfing ich sie,
Als ein'ge eurer Brüder brüllend liefen
Vor unsern eignen Trommeln.

Und gleich darauf:

An mich denken! hängt sie!
Vergäßen sie mich lieber, wie die Tugend,
Umsonst von Priestern eingeschärft.

Klugheitsregel spottend, tobt der Sturm seiner Rede, den nichts so anfacht, als der Gedanke an die Wankelmüthigkeit der Menge, über dieselbe hin. *) Dem felsenstarken Helden ist nichts in tiefster Seele verhaßter, als Gesinnungslosigkeit; nichts wühlt daher auch seine innerste Natur so auf, als diese. Sein Zorn kennt keine Gränzen; er trifft die Zahmheit der Patricier nicht minder, **) als den Wankelmuth der Menge. Alles, was das Volk bisher errungen, ist ihm ein Unrecht gegen das Gemeinwesen, das wieder zurückzunehmen die Vernunft erheische. ***) Nur

---

*) Wir weisen nur auf einige der schlagendsten Wendungen hin. Gleich in der ersten größern Rede spricht Coriolan:

Wir ziehn, sie hätschelnd, gegen den Senat,
Unkraut der Rebellion, Frechheit, Empörung,
Wofür wir selbst gepflügt, den Saamen streuten,
Da wir mit uns, der edlern Zahl, sie mengten,
Die keine andre Macht und Tugend missen,
Als die sie selbst an Bettler weggeschenkt.

**) Coriolan sagt in dieser Beziehung zu seinen Standesgenossen:

Du guter, aber höchst unkluger Adel!
Ehrbare, doch achtlose Senatoren!
Wie gebt ihr so der Hydra nach, zu wählen
Den Diener, der mit eigenmächtigem Soll
Frech euren Strom in sumpf'gen Teich will leiten,
Und eure Macht auf sich.

***) Vor Allem die prächtige Stelle:

Was nun der Schwur, sei's göttlich, menschlich, heiligt,
Besiegle meinen Schluß. Die Doppelherrschaft,
Wo dieser Theil mit Grund verachtet, jener
Den andern grundlos schmäht, wo Adel, Macht und Weisheit
Nichts thun kann, ohne jenes Ja und Nein
Des großen Unverstands — dieß muß verdrängen
Was wahrhaft nöthig ist, um Raum zu geben
Unhaltbar Schlechtem. —

Dann weiter unten in derselben Rede:

Mit Eins reißt aus
Die vielgespaltne Zung', laßt sie nicht lecken
Dieß Süß, was ihnen Gift ist. Eu'r Entehrung

der Feigheit seiner Standesgenossen schreibt er das abgetrotzte Recht des Volkes zu. Mit dieser Rede ist aber der Bruch Coriolans mit dem Volke auch ein unheilbarer geworden. Dieser Sturm des Zorns hat Coriolans feindselige Gesinnung gegen Volk und Tribunen enthüllt. Damit aber ist auch seine Schuld gesetzt. Die Erbitterung der Verletzten, die ihn als einen Schaden des Gemeinwesens vernichtet wissen wollen, ist völlig berechtigt. Coriolan aber ist in seiner Leidenschaft so sehr von dem Recht seines Zorns durchdrungen, daß er die Vorwürfe der Genossen und der Mutter unbegreiflich findet. *) Das Flehn derselben beugt endlich seinen starren Sinn. Er entschließt sich nachzugeben und zum ersten Male gegen seine Ueberzeugung sich zu glatten Reden gegen das Volk zu zwingen. **) Man hört aus den Worten Coriolans die Größe des Kampfes heraus, den es ihn kostet, sich zu einer falschen Rolle zu verstehn. Der Mann soll sein tiefstes Innere verläugnen, von dem Menenius sagt:

Verstümmelt Weisheit, Recht, und raubt dem Staat
Die Lauterkeit, die ihn verklären sollte;
So daß ihm Macht fehlt, Gutes, das er möchte
Zu thun, weil ihn das Böse stets verhindert.

*) In Bezug auf die Mutter sagt Coriolan:
Mich wundert, wie die Mutter
Mein Thun nicht billigt, die doch lump'ge Sclaven
Sie stets genannt; Geschöpfe nur gemacht,
Daß sie mit Pfenn'gen schachern baarhaupt stehn
In der Versammlung, gähnen, staunen, schweigen,
Wenn einer meines Ranges sich erhebt,
Redend von Fried' und Krieg.

**) Coriolan sagt:
Muß ich mit bloßem Kopfe mich zeigen? Muß ich
Mit niedrer Zunge Lügen strafen so
Mein edles Herz, das hier verstummt? —
Und schließt diese Rede mit den Worten:
Ihr zwingt mir eine Rolle auf, die ich nie
Natürlich spiele.

„Mund und Herz ist Eins. Was seine Brust nur schafft, kommt auf die Zunge.“ Coriolan fühlt sich bei diesem Gedanken im Innersten gewendet; es ist als ob er von sich selbst scheiden, sein Selbst gewaltsam tödten muß,*) um den Willen der Flehenden zu erfüllen. Die Vergegenwärtigung der ungeheuren Zumuthung vor den Verachteten zu heucheln, übermannt ihn, er stößt, schon im Nachgeben begriffen, den tödtlichen Gedanken gewaltsam von sich. Nur die ernste, tiefeindringende Mahnung der Mutter löſ't seinen Starrsinn auf. Mit einer bittern Ironie über die Verrenkung, der sich seine Seele unterwerfen will, schreitet er zu seiner Demüthigung.

Die folgende Scene, in der Coriolan vor dem Volke und seinen Tribunen erscheint, ist höchst großartig gedacht. Coriolan tritt in großer Aufregung mit den Patriciern ein. Der Widerstand seines Gemüths ist noch nicht niedergekämpft; er zittert gleichsam vor der Schmach, zu der er sich fügen will. Man muß ihm den Aufruhr der Seele anfühlen, der in ihm tobt und der sich gleich in den ersten Worten gegen die beschwichtigende Stimme des Menenius Luft macht.**) Auch aus den wenigen ruhigen Worten, die Coriolan beim Beginn der Scene auf die Reden der Tribunen erwidert, wird man den Kampf hören,

---

*) Man höre die klassische Stelle für diese Stimmung, wo Coriolan sagt:

Fort, meine Sinnesart! Komm über mich,
Geist einer Metze. Mein Kriegsschrei sei verwandelt,
Der in die Trommeln rief, jetzt in ein Pfeifchen,
Dünn wie des Hämmlings, wie des Mädchens Stimme,
Die Kinder einlullt; eines Buben Lächeln
Wohn' auf der Wange mir; Schulknaben Thränen
Verdunkeln mir den Blick; des Bettlers Zunge
Reg' in dem Mund sich; mein bepanzert Knie,
Das nur im Bügel krumm war, beuge sich
Wie deß, der Pfenn'ge fleht.

**) Auf Menenius Worte: „Sanft, das bitt' ich dich,“ erwiedert Coriolan:

Ja, wie ein Stallknecht, der für lump'gen Heller
Den Schurken zehnfach einsteckt,

welchen ihm die ganze Situation kostet. Da trifft ihn das Wort des Tribunen Sicinius: Verräther! ein Pfeil, der alle mühsam erkämpfte Mäßigung niederwirft und dem ungezähmten Grimme Raum giebt.*) Vergebens ist aller Zuspruch des Menenius. Was kann den Mann, dessen Herz auf der Zunge wohnt, mehr aus allem Gleichgewicht werfen, als der Vorwurf des Verraths? Die Tribunen wollen den völligen Bruch herbeiführen, darum werfen sie absichtlich dem Coriolan dies Wort entgegen, weil sie wissen, daß dies den Feuerbrand seines Zornes von neuem anfachen werde. Coriolan aber wirft sich mit Lust in den aufgeregten Sturm der Leidenschaft, welche seiner nur mühsam erkünstelte Ruhe und Milde ein Ende macht.

Coriolan wendet der Vaterstadt seinen Rücken. In dem Abschied von Mutter und Gattin tritt die Hoheit seines Gemüths mächtig hervor. Die Laute des Herzens, das sich seine innere Erschütterung nicht eingestehn will und doch den Schmerz der Trennung nicht verbergen kann, bilden die Katastrophe des Helden im fünften Akt herrlich vor. Wir sehn die heroische Fassung eines großen Charakters, der seinen vollen Werth nicht

---

*) Der Sturm der Leidenschaft bricht in Coriolan gleich aus, nachdem dies Wort ihn getroffen hat. Gleich der Beginn der Rede zeigt die entfesselte Wuth gegen das Volk, die er kaum auf Augenblicke niedergekämpft hatte. Der Anfang lautet:

> Der tiefsten Hölle Glut verschling' das Volk!
> Verräther ich! Du lästernder Tribun! u. s. f.

Die Donner der Rede rollen unaufhaltsam fort; die dazwischengeworfenen Worte der Tribunen verstärken nur ihre Kraft. Coriolans Grimm nimmt mit jeder neuen Rede auch einen neuen Anlauf, er kann sich in den Ausdrücken der Verachtung gegen das Volk kaum erschöpfen. Die letzte Rede ist auch die Spitze des entfesselten Hohnes gegen die Plebs. Sie beginnt mit den Worten:

> Du schlechtes Hundepack! Deß Hauch ich hasse
> Wie fauler Sümpfe Dunst; deß Gunst mir theuer
> Wie unbegrabner Männer todtes Aas,
> Das nur die Luft vergiftet. —

minder kennt, als den Verlust, den er erleidet. Solche Scenen haben für die Versinnlichung immer die größte Schwierigkeit, weil sie gleichzeitig den vollen Ausdruck für die entgegengesetzte Bewegung fordern. Denn wir wollen die Sammlung und Selbstüberwindung einer heroischen Natur sehn, in welcher aber doch der gewaltige Schmerz in der Tiefe wühlt. Der Schmerz soll ohne Sentimentalität, der Stolz ohne Starrheit erscheinen. Durch den Ausdruck der Hoheit wird der gebrochene Ton hindurchzittern, der uns das Gefühl des innern Leidens enthüllt. Mit dieser tragischen Wendung des Geschicks schließt die Rolle des Coriolan im dritten Akt.

Der vierte Akt zeigt uns den Helden in Antium vor Aufidius Haus. Er ist entschlossen sich dem Todfeind als Freund anzubieten. Auch in der schlechten Tracht, mitten unter den ihn frech begegnenden Dienern des Hauses, verläugnet sich der angeborne Stolz Coriolans nicht. Coriolans Antworten auf die Fragen der Diener haben etwas Derbes und zugleich Epigrammatisches. Sie sind Antworten, welche ihm der Stolz und das Gefühl der Verachtung gegen den Fragenden eingiebt. In ihnen offenbart sich sowohl die Ueberlegenheit über die Umgebung, wie über die Gefahr seiner Lage. Nun erscheint Aufidius. Coriolan entdeckt ihm, was er in Rom erfahren. Seine Rede ist der Ausdruck der tiefsten Verachtung gegen den Geist Roms, der ihn, den Helden, mit Schmach belastet hat.*) Alle Affekte erscheinen

---

*) Die Rede Coriolans ist immer die stärkste, gewaltigste, stets der Ausdruck der ganzen ungetheilten Kraft der Leidenschaft. So sagt er hier von Rom:

Nur
Der Name bleibt. Die Grausamkeit des Volks,
Ihr Neid, gestattet von dem feigen Adel,
Die alle mich verließen, schlang das Andre.
Sie duldeten's, mich durch der Sclaven Stimmen
Aus Rom gezischt zu sehn.

Und weiter unten faßt er seine Wuth gegen Rom in die Worte:

bei Coriolan immer in ihrer höchsten Stärke, in ihrem gedrungensten Ausdruck; immer ist der ganze Mensch darin, in dem sich Gefühl und Reflexion, Leidenschaft und Verstand noch gar nicht getrennt haben. Grade dies Ineinander und die gleichzeitig wirkende Kraft dieser verschiedenen Seiten des Geistes giebt uns die so beredte Anschauung eines heroischen Charakters, wie denn jeder Affekt, jede Stimmung und innere Bewegung, in ihrer ursprünglichen, ungetheilten Kraft mächtig ist und der uns daher auch einen ganz andern Maaßstab abnöthigt, als die Menschen, in welchen das hier noch ganz unzersplitterte Geistes- und Gemüthsleben schon in seine besondern Momente auseinander getreten ist.

Der fünfte Akt zeigt uns den von seiner Schuld ergriffenen und ihr erliegenden Helden. Den Kern dieser Wendung des Geschicks und seine poetische Bedeutung haben wir oben bereits entwickelt. Hier nur noch einige Andeutungen über die künstlerische Gestaltung und Darstellung. Rom ist durch die Siege Coriolans und seinen Zorn in Schrecken gesetzt; das Aeußerste ist zu fürchten; Patricier, wie Plebejer fühlen sich dem Untergange geweiht, wenn es nicht gelingt Coriolan zum Abzug zu bewegen. Die Freundschaft des Menenius wagt den ersten Angriff auf das verschanzte Herz des Helden. Des Menenius Anblick und sein Wort gleiten an der ehernen Festigkeit desselben ab; er bleibt unbewegt und weist den Freund der Jugend, den Gefährten der Schlachten, den geliebten Standesgenossen, mit herber Strenge ab, der man die Sicherheit des gefaßten Entschlusses anhört.*) Coriolan erscheint Menenius ge-

---

Denn ich bekämpfe
Mein gifterfülltes Land mit aller Wuth
Der Höllengeister.

*) Man hört der Rede Coriolans gar keinen innern Kampf an: sie ist ganz der Ausdruck einer in ihrem Entschluß völlig einigen, vor jeder Einwirkung sichern Natur. Dadurch ist die Rede zugleich eine Folie für die

genüber, dem er sonst das Herz aufschloß, kampflos; ein Beweis, wie fest er sich in seiner neuen Rolle fühlt, wie sicher er sich vor jedem Angriff weiß. Jetzt, da er der Freundschaft widerstand, hält sich Coriolan vor jeder Schwäche sicher. Da trifft ihn der Zug der römischen Matronen. Die Mutter, die Gattin, den kleinen Sohn mit sich führend, und Valeria schreiten dem Zuge voran, um das Herz des Siegers zu erweichen. Gleich bei ihrem Anblick kämpft er die Sympathie der Natur in sich nieder. Aber in dem Kampfe selbst ist schon die Kraft des Feindes sichtbar, den er zurückwirft.*) Coriolans Gemüth ist gespalten zwischen Ehrfurcht gegen die Mutter und Festigkeit seines Entschlusses. Doch aus der Art, wie uns der Held die Wirkung der flehenden Mutter, der Gattin und des Sohnes schildert, fühlen wir schon seinen wankenden Trotz vor. Wenn er sich noch verhärtet gegen die stumme Sprache der Liebe, wenn er ihre Gewalt in das Reich des Instinkts zurückweist, so hört man aus seiner Rede doch nur die Uebertäubung heraus, in welcher er sich gegen die Uebermacht wehrt.**) Die Ver-

---

Macht, welche das mütterliche Wort über Coriolan später ausübt. Er sagt dem Menenius:

Daß wir einst vertraut,
Vergifte lieber undankbar Vergessen,
Als Mitleid sich, wie sehr, erinn're. Fort denn!
Mein Ohr ist fester eurem Flehn verschlossen,
Als eure Thore meiner Kraft.

*) Man betrachte nur folgende Wendungen des ersten Ergusses des Coriolan beim Anblick der Frauen:

Fort, Sympathie!
Brecht all' ihr Band' und Rechte der Natur!
Sei's tugendhaft, in Starrsinn fest zu bleiben,
Was gilt dieß Beugen mir? Dieß Taubenauge
Der Götter lockt zu Meineid! — Ich zerschmelze!
Und bin nicht festre Erd', als andre Menschen. —

**) Wir haben dabei besonders den Schluß der gedachten Rede gegenwärtig, wo Coriolan sagt:

Nimmer
Soll, wie unflügge Brut, Instinkt mich führen;

wirrung, in der sich der gefaßteste, der todesmuthigste Held befangen fühlt, ist der beredteste Ausdruck für das beginnende Wanken seines felsenstarken Entschlusses. Coriolan ist erschüttert, dennoch rafft sich noch einmal die Stärke seines Willens auf, und wirft sich den flehenden Frauen mächtig entgegen. Er nimmt Aufidius und die Volsker zu Zeugen seiner Stärke. Nun beginnt die gewaltige Beredsamkeit der Mutter den Sturm auf das Herz des Sohnes. Coriolan will vor der Gewalt dieser durchdringenden Töne fliehen,*) die Mutter zwingt ihn zu bleiben und vollendet durch den Strom ihrer, alle Tiefen der Seele erschütternden Beredsamkeit den Sieg über den Sohn. Coriolan ist nach dieser Rede innerlich aufgelöst; er beugt sich der ewigen Gewalt des Naturgesetzes, und bringt sich selber zum Opfer.**) Darin liegt die tragische Gewalt dieser Scene, daß Coriolan, mit dem Bewußtsein, daß dieser Sieg der Pietät ihm selbst tödtliche Frucht eintragen werde, sich dennoch der Macht der Pietät beugt. Darin ist ihre zauberische, geheimnißvolle Kraft enthüllt. Der Darsteller hat hier die Aufgabe, uns den von der Gewalt der kindlichen Liebe überwältigten Helden und seinen, während der Rede Volumnia's schmelzenden Stolz und Trotz zu versinnlichen.

Ich steh' als wär' der Mensch sein eigner Schöpfer,
Und kennte keinen Ursprung.

*) Coriolan sagt nach der ersten großen Rede der Volumnia:
Wer nicht will Wehmuth fühlen, gleich den Frauen,
Der muß nicht Frau, noch Kindes Antlitz schauen.
Zu lange saß ich.

**) Coriolan sagt:
O Mutter! — Mutter!
Was thust Du! Sieh, die Himmel öffnen sich,
Die Götter schau'n herab; den Auftritt unnatürlich
Belachen sie. — O! meine Mutter! Mutter! O!
Für Rom hast du heilsamen Sieg gewonnen;
Doch Deinen Sohn — o glaub' es, glaub' es mir,
Ihm höchst gefahrvoll hast Du den bezwungen,
Wohl tödtlich selbst.

Die Worte, in welche er nach den erschütternden Bitten der Mutter ausbricht, sollen uns das Ergebniß des innern Kampfes und des vergeblichen Widerstandes gegen die heilige Gewalt mütterlichen Flehens abspiegeln.

Wir finden Coriolan wieder in Antium; er hat die kühnen Hoffnungen der Antianen, deren Erfüllung er so nahe war, durch seinen Frieden mit Rom getäuscht. Sie beschließen seinen Tod. Coriolan erscheint und verkündigt dem Volk reiche Beute und einen ehrenvollen Frieden als Erfolg des Kriegs mit Rom. Da trifft ihn aus Aufidius Munde der schmachvolle Vorwurf der Verrätherei, ein Vorwurf, der ihn jetzt nicht minder empört, als einst, als er ihn aus dem Munde der Tribunen hören mußte. Wie damals, so ist dies Wort auch jetzt darauf berechnet, den Zorn Coriolans zu entfesseln, um ihn dadurch zu verderben. Den offensten, in Gesinnung und Wort, in Denken und Handeln einigsten Mann kann kein Vorwurf mehr außer Fassung bringen, als dieser, und dem Helden kein Ausdruck eine größere Schmach aufdrücken, als der, sich einen weichherzigen Knaben genannt zu hören.*) Dies Wort zertrümmert alle

---

*) Aufidius häuft geflissentlich den schmachvollen Vorwurf der Unmännlichkeit und Feigheit auf Coriolan, indem er am Schluß seiner Rede sagt:

Nein, bei seiner Amme Thränen
Weint er und heulte euren Sieg hinweg,
Daß Pagen sein sich schämten und Soldaten
Sich staunend angesehn.

Coriolan erbebt bei diesen Worten und ruft, nur mühsam seinen Zorn an sich haltend: „Hörst du das, Mars?" Als ihn aber Aufidius höhnend erwiedert:

O! nenne nicht den Gott, du Knabe der Thränen! —

da bricht die verhaltene Wuth Coriolans ganz hervor; er greift selbst zu ganz unedlen Wendungen, um seinem Zorne Luft zu machen:

Knab'! o Sclave!
Verzeiht mir, Herr, das ist das erste Mal,
Daß man mich zwingt, zu schimpfen. — Ihr Verehrten
Straft Lügen diesen Hund; sein eignes Wissen

Schranken in Coriolan. Nun rafft er sich auf und erinnert in wildem Zorne an die Leiden, welche er, der Adler, den flüchtigen Antiaten einst gebracht, wie an den Ruhm, den er errungen hat. Da trifft ihn der Todesstoß, wodurch sich der Feind für die demüthigende Erinnerung einer Niederlage, wie für die vereitelten Hoffnungen auf Roms Zerstörung rächt und dadurch zugleich für die Schuld dessen ein gerechtes Urtheil vollzieht, welcher seiner Standesehre und dem Stolz seiner patricischen Abkunft das Vaterland geopfert hatte.

(Denn meine Striemen sind ihm eingedrückt)
Schleudr' ihm zugleich die Lüg' in seinen Hals.

Coriolan stürzt sich gleichsam in den Affekt hinein, indem er fortfährt:

Reißt mich in Stück', ihr Volsker! Männer, Kinder,
Taucht euren Stahl in mich. — Knab'! — Falscher Hund!
Wenn eure Chronik Wahrheit spricht — da steht's,
Daß, wie im Taubenhaus der Adler, ich
Gescheucht die Volsker in Corioli.
Allein ich that es, Knabe!

Der Bastard Philipp Faulconbridge in Shakespeare's König Johann.

Vischer hat in seinem Plan zu einer neuen Gliederung der Aesthetik den Bastard Faulconbridge als Beispiel des naiven Humors angeführt, dem zwar ein Bewußtsein des unendlichen Weltwiderspruchs zu Grunde liege, aber erst auf dunkle Weise.*) Wir finden diese Kategorie für den derbgesunden, kernhaften Faulconbridge sehr bezeichnend und werden in unsrer gegenwärtigen Charakteristik dieser Gestalt die Wahrheit dieser Bezeichnung Vischers bewähren. König Johann, dem der Bastard Faulconbridge angehört, entfaltet das Gemälde des selbstsüchtig gewordenen, sittlich zerfahrenen Staates, welches sich besonders in der Person des kraftlosen, leidenschaftlichen, herrschsüchtigen, aber moralisch feigen Königs Johann darstellt. Dieser sittlich zerfahrene Staat droht ein Raub der selbstsüchtigen Politik zu werden, welche die sittliche Schwäche des Königs Johann auszubeuten und sich zum Herrn Englands zu machen strebt. Die Kirche, von dem Kardinal-Legaten Pandulpho vertreten, ist nicht minder selbstsüchtig, als Frankreich, das sich zum Herrn Englands zu machen und die Schwäche desselben für sich zu benutzen trachtet. Auf keiner Seite der um den Preis der Herrschaft Ringenden ist ein höheres sittliches Recht; die Selbstsucht ist allein ihr gemeinsamer Boden. Das Recht des Königs Johann auf den Thron ist ein angemaßtes, das er durch Treu-

*) Vgl. Vischers Kritische Gänge (Tübingen bei Fues) Th. 2. S. 354.

bruch und Mord zu sichern strebt, und dieses Bewußtsein des Unrechts, die Feigheit seines Charakters, es weder durch seine Thatkraft vertheidigen, das Recht seines Besitzes durch seine Energie nicht bewähren zu können, noch es einzugestehn und dem Rechte zu weichen, bringt den Staat selbst in die größte Gefahr, ein Raub auswärtiger Feinde zu werden. Daß König Johann das Verderben über sich hereinbrechen sieht, und in sich keine Waffen findet, es abzuwehren, daß er auf seinem angemaaßten Throne zittern muß, und in dieser Sorge, sich im Besitz zu erhalten, zum tückischen Meuchelmord seine Zuflucht nimmt, daß er die Angst des Verbrechers durchlebt, ohne eine Frucht seines blutigen Vorsatzes zu erndten, daß auch der Anflug der Reue und Scham das Gewollte nicht wieder rückgängig zu machen im Stande ist, daß er den freiwillig erwählten Tod Arthurs als seine That auf sich nehmen muß, daß er endlich, belastet mit dem Bewußtsein der Schuld, verlassen in qualvoller Unruhe sterben muß, alles dies zusammengenommen bildet das Gemälde des großartigen Strafgerichts, welches der Geist der Geschichte über denjenigen verhängt, der seinen Beruf als König, als Mensch, als Vertreter der Selbstständigkeit des Staats und des Volkes geschändet hat. Aber die Gegner, welche dies zerrüttete Gemeinwesen, das grade in den höchsten Schichten der Gesellschaft sittlich so angetastet ist, zur Befriedigung ihrer eignen selbstsüchtigen Interessen benutzen wollten, haben politisch kein höheres Recht, als Johann. Ihnen kann daher das von Johann so ohnmächtig beherrschte Land nicht zufallen; auch der junge Arthur und Constanze haben kein inneres Recht zu siegen, denn die zarte Jugend Arthurs und die Leidenschaft der ehrgeizigen Mutter geben gar keine Bürgschaft für eine sittliche und kräftige Vertretung des Staats. Aber in der Kraft der Nation, in dem gesunden Sinn der unverdorbenen Söhne Englands liegt die Gewähr des Sieges nach außen, wie der Selbstständigkeit des Staats. In dem Kern der Nation sind die Ele-

mente einer neuen Ordnung der Dinge und einer Erstarkung nach außen, wie nach innen gegeben. Diese ungebrochene, gesunde, von dem Gifthauch der Selbstsucht noch unberührte Nationalität hat also das Recht zu siegen und sich zu behaupten. Sie öffnet uns die tröstende Aussicht auf eine Wiederherstellung des Staats in seiner Stärke und Selbstständigkeit, wie auf eine organische Entwicklung zu einem reichen Leben; ihr Sieg giebt uns endlich die Beglaubigung, daß das Gift nicht die edlen Organe der Nation selbst angefaßt, sondern nur die Spitzen derselben berührt hatte. Darin liegt die Versöhnung der Tragödie. Das siegreiche Erwachen der nationalen, ihres Werths sich bewußten Kraft ist die Sonne, welche aus dem düstern Gemälde der sich überbietenden Selbstsucht tröstend und belebend auftaucht.

Dieses versöhnende Element inmitten eines so zerfahrenen Zustandes, des Kampfs der Selbstsucht mit der Selbstsucht, hat der Dichter in der Gestalt des Bastards Faulconbridge herrlich individualisirt. Durch seine mütterliche Abstammung gehört er einerseits dem Volke, überhaupt den noch unangetasteten Schichten der Gesellschaft an, während er durch seinen Vater, König Richard Löwenherz, Kühnheit, Ritterlichkeit, Hoheit des Sinnes und Begeisterung als sein Erbtheil empfangen und durch die Bewährung dieser Eigenschaften den Ruhm seiner Abkunft zu beweisen hat.

Der Bastard Faulconbridge ist der Repräsentant des sittlich gesund gebliebenen, kräftigen, für das Gedeihen des Gemeinwesens der Hingebung fähigen, die selbstsüchtige Politik verachtenden, die Selbstständigkeit der Nation über alles setzenden Volkes. In Faulconbridge ist daher das Bewußtsein über die selbstsüchtige Politik, wie über die Entartung der höchsten Kreise der Gesellschaft lebendig. Aber er schwingt sich durch die unverwüstliche Kraft seines derben, gesunden Humors über den sittlichen Schmerz hinweg, der ihn bei dem Anblick der Welt, in die er einzugreifen gewiesen ist, berührt. Faulconbridge hat sich diese

Freiheit des Gemüths und des Geistes aber nicht durch harte Kämpfe mit sich selber erarbeitet, sein Humor ist nicht einer Vertiefung in sich abgerungen, ist nicht das Resultat einer durch den Gedanken gewonnenen Weltanschauung, sondern das Erbtheil einer kräftigen, geistigen Gesundheit, welche im Gefühl ihrer eignen Frische und Fülle auch gewiß ist, daß sich der Körper des Staats, daß sich die Welt überhaupt, selbst wenn sie noch so krankhaft angegriffen sind, durch ihre unverwüstliche Lebenskraft doch immer wieder herstellen. In dem Gesagten liegt der Zauber der Persönlichkeit des Bastards Faulconbridge. Sein Erscheinen, wie seine Rede wirken wie ein reinigender Luftzug in der kranken Atmosphäre, in der wir uns befinden. Faulconbridge ist ein durch keine Selbstsucht angegriffener, durch keine krankhafte Vorstellungen, keine Hirngespinnste in seiner sittlichen und geistigen Gesundheit beeinträchtigter Mensch. Er ist vielmehr ein ganzer, ungebrochner Mensch, voll der gesundesten Empfindung, von dem offensten Sinn, der kräftigsten Theilnahme an dem Wohl und Weh der Nation. Sein Humor ist ein Produkt seines derben, kecken, frischen Naturells, dem nichts mehr widerstrebt, als Lüge, Selbstsucht, Schwächlichkeit des Empfindens und Denkens, und der sich Luft macht, wenn diese Elemente auf ihn eindringen. Die Funken, welche sein Humor schlägt, sind die Laute einer nur ihrer gesunden Naturkraft folgenden Persönlichkeit, die sich von der Krankheit ihrer Umgebung mühelos frei erhalten und durch den Ausdruck ihrer körnigen Natur gegen alle Lüge und Unnatur der Menschen, wie der Verhältnisse reagirt.

Gleich das erste Erscheinen des Bastards zeichnet uns den ganzen Menschen. Ein kräftiger Mann von ritterlichem Ansehn, festgefugtem Gliederbau steht vor uns, der gegen seinen schwächlichen, winzigen Bruder, eine wahre Ironie auf alle Kraft und Ritterlichkeit, sein Erbe als Erstgeborner in Anspruch nimmt. Philipp Faulconbridge ist in diesem Handel vor dem Könige und der

Königin Eleonore eben so keck, als unbefangen, von der kräftigsten Naivität, unbekümmert um die Formen der Convenienz, voll des fröhlichsten Muthes durch das Gefühl eigner Kraft. Ein ächter Sohn der Natur, der dem übermächtigen Rechte voller, schöner Männlichkeit eines ritterlichen Fürsten sein Dasein verdankt, giebt er für diese Mitgift der Natur willig sein Erbtheil hin, welches ihm die legitime Geburt gesichert hätte. Dem winzigen, unmännlichen, aber im ächten Ehebett gezeugten Bruder sich vergleichend, möchte er um irdischen Gutes willen seinen Ursprung mit dem Sir Roberts nimmer tauschen.*) Ja er ist stolz auf seine Abkunft und spricht selbst seine Mutter freudig los von einem Fehl, den er nicht ungeschehn wünscht. In den Augen dieses kräftigen Natursohns war in der Hingebung der Mutter an den ritterlichen löwenkühnen Richard eine höhere Berechtigung, als in der zur Lüge gewordenen Ehe mit dem schwächlichen Ehemann Sir Robert.**) In des Bastards Sinn kommt

*) Die Rede des Bastards, in der er diesen Gedanken ausspricht, giebt uns gleich ein Bild dieses naturwüchsigen Humors:

Ja, Fürstin, säh mein Bruder aus, wie ich,
Und ich, wie er, Sir Roberts Ebenbild;
Und hätt' ich Beine wie zwei Reitergerten,
Und Arme, wie von ausgestopfter Aalhaut,
Ein dünn Gesicht, daß ich mit keiner Rose,
Ins Ohr gesteckt, mich dürfte lassen sehn,
Daß man nicht schrie: Seht da Drei-Heller gehn!
Und wär' ich dieses ganzen Landes Erbe:
Ich will von hier nie weichen, gäb' ich nicht
Den letzten Fußbreit hin für dies Gesicht.
Um keinen Preis würd' ich ein solcher Wicht.

**) Der Bastard sagt recht aus voller Brust über den Ehebruch der Mutter:

Es giebt auf Erden losgesprochne Sünden,
Und eure ist's;

Und weiter unten:

Ach, Mutter!
Von Herzen Dank ich dir für meinen Vater.

daher auch gar kein Scrupel, kein moralischer Vorwurf über solchen Schritt der Mutter. Ihm gilt die unverfälschte Natur Alles. Gegen das, was ihm die Natur verschwenderisch zugetheilt hat, gegen die erhebende, befeuernde Gewißheit seiner ritterlichen Abkunft ist ihm jeder irdische Gewinst nichtig. Darin liegt die ideale Seite des Bastards Faulconbridge. Er will sich aber auch durch eigne Tüchtigkeit zu dem machen, worauf er durch seine Abkunft hingewiesen ist. Diese soll ihn beseelen, auch durch seine Thatkraft seines Ursprungs würdig zu sein. Faulconbridge zeigt hierin etwas von der Farbe des heroischen Zeitalters. Der Ritterschlag selbst, der ihn in die Reihe der Ritterbürtigen stellt, gilt ihm, als solcher, noch weiter nichts. Ja, Faulconbridge hat sogar den Humor über diese ihm gewordene plötzliche Standesveränderung. Sein fröhlicher Sinn taucht diese plötzliche Erhebung in die Farbe heiterer Ironie, mit welcher er die Verwandlung, die er in den Augen der Welt erfahren hat, belächelt. *) Aber es mischt sich in diese ironische Betrachtung kein Zug der Bitterkeit, oder Verachtung; er ist dabei völlig harmlos und wohlgemuth; er sieht, kraft seines gesunden Humors, auf die Schwächen und Kleinlichkeiten der Menschen, die sich ihm aus dem Leben darbieten,

---

Wer sagen darf, daß Uebles sei geschehn,
Als ich erzeugt ward, soll zur Hölle gehn.
Komm, meine Anverwandten sollst du kennen;
Sie werden sprechen, hätt'st du Nein gesagt
Als Richard warb, das wäre Sünd' zu nennen.
Ein Lügner wer zu widersprechen wagt.

*) Der ganze Monolog des Bastards behandelt dies Thema. Gleich der Eingang schlägt diesen humoristischen Ton an:

Um einen Schritt zur Ehre besser nun,
Doch schlimmer um viel tausend Schritte Lands.
Ich kann ein Gretchen nun zur Dame machen; —
„Habt guten Tag, Sir Richard!" — „Dank Gesell!" —
Und wenn er Jürge heißt, nenn' ich ihn Peter:
Denn neugeschaffner Rang vergißt die Namen. u. s. f.

mit dem heiteren Lächeln, welches ihm der Widerspruch derselben mit dem wirklichen, substanziellen Werth der Persönlichkeit ablockt. Faulconbridge ist in dieser humoristischen Auflösung naiv, und darum so behaglich, weil sie nur der unverkünstelte Ausdruck eines glücklichen, geistig und physisch gesunden, unverkümmerten Naturells ist, das sich durch keinen Schein irren läßt.*)

Im zweiten Akt sehn wir den Bastard mitten in die eigennützige, gegenseitig auf Ueberlistung ausgehende Politik der feindlichen Mächte gestellt und sie, kraft seiner unverfälschten Wahrheitsliebe, mit derbem Spotte geißeln. Der Bastard erscheint uns hier, wie auch noch öfter in den späteren Scenen, wie eine Art Chor, der über den Partheien stehend ihr Unrecht höhnt, indem er sich durch die unverwüstliche Frische und Unverdorbenheit seiner glücklichen Natur über die Kraftlosigkeit einer selbstsüchtigen Politik erhebt und den Eigennutz, den die Welt und die Könige zu ihrem Gott erhoben haben, mitleidig belächelt. Der Bastard bethätigt aber diese superiore Stellung nicht in der Form von Reflexionen und eines moralischen Räsonnements, sondes derbsten, zu den keckstcn Farben greifenden Humors.

Der Bastard beginnt nach der an die Anreden der alten Heroen erinnernde Apostrophe der beiden Könige mit dem kriegeri-

---

*) Der ganze eben besprochene Humor im Monologe hebt sich aber am Schluß auch zu einem tiefen Ernst auf, indem Faulconbridge den Gedanken ausspricht, daß sich Niemand dem Geiste seiner Zeit entziehn könne, er aber des Zeitalters Gift einsaugen wolle, um sich gegen den täuschenden Schein desselben zu schützen. Dies ist der Sinn der Stelle:

Wer nicht nach Wahrnehmung der Sitte schmeckt,
Der ist ja nur ein Bastard seiner Zeit;
Und dies nicht blos in Trachten und Manier;
Nein auch aus innern Kräften zu erzeugen
Süß, süßes Gift für des Zeitalters Gaum.
Will ich dies schon nicht üben zum Betrug,
So will ich's doch, Betrug zu meiden, lernen:
Mir soll's die Stufen der Erhöhung ebnen.

schen Aufruf zum Kampf. Seine Seele glüht vor Verlangen nach blutiger Entscheidung; seine Rede ist geharnischt, und doch der Ausdruck des Ernstes nicht ohne einen humoristischen Anflug, durch welchen gewissermaßen der Pomp der kriegerischen Reden parodirt wird.*) Schon hier beginnt die überlegene, an den antiken Chor erinnernde Stellung des Bastards. Nach der Weigerung der Bürger von Angers Parthei zu ergreifen und ihrer Erklärung sich nach dem Ausgang des Kampfs dem Sieger zu überlassen, erhebt sich Faulconbridge zu der feurig stolzen Mahnung an die streitenden Könige, gemeinsam gegen das „Pack v. Angers" die Waffen zu kehren. Auch hier ist alles von naturwüchsiger Derbheit und Zeugniß der ursprünglichen Kraft eines offenen Sinnes, dem jeder hinterhaltige Gedanke widerstrebt. Alle Wendungen tragen auch hier den Charakter einer gewissen Naivität, welche sich des ganzen Umfangs ihrer Stärke und ihrer Unbeflecktheit von der Lüge der Großen und ihrer Politik, in welche sie hineingesetzt ist, nicht bewußt ist. Darum wirkt das derbe, ungeschminkte Wort dieser Persönlichkeit so wohlthuend und erquickend, wie ein reinigender frischer Luftzug! Der Vorschlag der Bürger von Angers, den Kampf der Fürsten durch die Vermählung der Nichte König Johanns, Blanka mit dem Dauphin Ludwig, zu beenden, ein Vorschlag, welchen die Fürsten nach einigem Zögern annehmen, weil Jeder dabei zu gewinnen hofft, enthüllt dem Bastard recht die selbstsüchtige Politik, die nur von Eigennutz beherrschte Gesinnung der Mächtigen. Er sieht, wie das Recht des jungen Arthur, für welches Philipp von Frankreich zuerst in hochfahrender Rede, geschmückt mit al-

---

*) Wir haben dabei vornämlich die pomphafte Wendung gegenwärtig:

Ha! Nun beschlägt der Tod mit Stahl die Kiefern,
Der Krieger Schwerdter sind ihm Zähn' und Hauer;
So schmaust er nun, der Menschen Fleisch verschlingend,
In unentschiednem Zwist der Könige.

lem Schein eines frommen, gotterfüllten Sinnes, das Schwerdt zu ziehn versprochen hat, dem Eigennutz geopfert wird, wie der Vortheil der alleinige Gott ist, dem die Fürsten dienen. Da bricht in dem schönen Selbstgespräch zum ersten Mal die Ironie des Bastards gegen diese Verkehrung des Rechts zum Schein, wie gegen die heuchlerische Politik der Fürsten hervor, aber auch jetzt nicht die kecke Farbe verläugnend, in welche dieser kräftige Naturschn auch den Schmerz taucht:*) Seine unverwüstliche Fröhlichkeit aber erhebt ihn auch hier über den Unwillen, in welchen ihn zunächst die Erfahrung von der Welt, der er angehört, versetzt, indem er sich selbst zugleich nicht besser und stärker dünkt, als die Andern, welche dem Götzen des Eigennutzes opfern. Aber mitten durch die Ironie über seine moralische Stärke und über die Absolution, welche er sich scherzend selbst ertheilt, blickt doch, und darin liegt der Kern seines Humors, die unverwüstliche Stärke seiner sittlich und geistig gesunden Natur hervor,

---

*) Der Bastard bricht, so wie er allein ist, in die Worte aus, welche der unmittelbare Ausdruck der Entrüstung sind, über die eigennützige Politik, deren Zeuge er so eben war:

O Welt! o tolle Fürsten! tolles Bündniß!
Johann, um Arthurs Anspruch an das Ganze
Zu hemmen, hat ein Theil davon ertheilt;
Und Frankreich, den Gewissen selbst gepanzert,
Den Christenlieb' und Eifer trieb ins Feld,
Als Gottes Streiter: da der schlaue Teufel
Den Vorsatz Andrer ihm ins Ohr geraunt. —
Der Mäkler, der die Treu' zur Makel macht;
Der Alltags-Meineid, der um Alle wirbt —
Der glatte Herr, der Schmeichler Eigennutz —
Zieht ihn von seiner selbstverlieh'nen Hülfe
Von einem wackern ehrenvollen Krieg
Zu einem schnöden schlechtgeschloss'nen Frieden.

Der Bastard verliert sich in dieser Rede förmlich in die Verhöhnung des Eigennutzes; er kann nicht schlagende Wendungen genug finden, um die Selbstsucht der Politik zu geißeln.

die auch einen Fieber-Anfall der Selbstsucht zu überwältigen vermag. *)

Der dritte Akt der Tragödie führt uns nun in die eigentliche Werkstatt der entarteten heuchlerischen Politik. Die mütterliche Wuth Constanzens über das neu geschlossene Bündniß der Fürsten, das alle Rechte ihres geliebten Arthurs vernichtet, hebt die Bewegung an. Der Zorn Constanzens steigert sich mit dem Erscheinen der handelnden Personen. Mitten durch die Ruhe und die scheinbare Eintracht der Könige brechen die Donner Constanzens und die leuchtenden Blitze des Bastards, welcher die gleißnerische, tückische Politik in der Person des Erzherzogs von Oestreich geißelt und sich dabei für die Schmach, welche einst König Richard von Oestreich durch seine Gefangennehmung erfahren hat, Luft macht. Das drollig-derbe Witzwort des Bastards, gleichsam wie ein Speer gegen Oestreich geworfen, **)

---

*) Wir haben dabei den letzten Theil des herrlichen Monologs gegenwärtig, in welchem der Bastard, indem er sich selbst dem Eigennutz, dem alle Welt huldigt, dem die Fürsten so eifrig dienen, unterthan zeigen will, doch zugleich vermöge seiner sittlichen Tüchtigkeit diese Triebfeder des Handelns indirekt ironisirt. Nur dies ist der tiefere Sinn der Wendungen, in welche der Bastard scheinbar jene Apologie der Selbstsucht kleidet.

Und warum schelt ich auf den Eigennutz?
Doch nur weil er bis jetzt nicht um mich warb.
Nicht daß die Hand zu schwach wär' zuzugreifen,
Wenn seine schönen Engel sie begrüßten.
Nein, sondern weil die Hand, noch unversucht,
Dem armen Bettler gleich, den Reichen schilt.
Gut, weil ich noch ein Bettler, will ich schelten,
Und sagen, Reichthum sei die einz'ge Sünde;
Und bin ich reich, spricht meine Tugend frei:
Kein Laster geb' es außer Bettelei.
Bricht Eigennutz in Königen die Treu',
So sei mein Gott Gewinn, und steh' mir bei.

**) Wir meinen das immer wiederkehrende und jeder Regung Oestreichs sich höhnend entgegenwerfende Schlagwort:

Und häng' ein Kalbsfell um die schnöden Glieder.

um die heuchlerische und selbstsüchtige Politik desselben zu treffen, dringt wie ein starker, kräftiger Naturlaut mitten durch die sich belauernde, gegenseitig um Uebervortheilung schlau ringende Politik und übt einen wahrhaft befreienden Eindruck aus. Mit der Ankunft Pandulpho's sind wir nun ganz in den Kreis egoistischer Politik gebannt, welche, auf die Schwäche und den Wankelmuth der Gegner rechnend, ihren Vortheil sicher verfolgt. Mit dem Erscheinen des päbstlichen Legaten ändert sich daher das ganze bisherige Bild. Der zwischen Philipp und Johann geschlossene Bund löst sich auf; was der Eigennutz knüpfte, trennt auch der Eigennutz. Der feige König Johann setzt dem Donner des Vaticans nur das ohnmächtige Geschrei eines keifenden Weibes entgegen; König Philipp aber gehorcht den Mahnungen der Kirche, weil sie mit seinen Interessen zusammen gehn; auch der Zorn der Constanze stellt sich auf Seite Pandulpho's, weil sie so allein wieder eine Aussicht auf den Sieg Arthurs gewinnt. Genug, die Kirche ist ätzend zwischen dies nur eben geschlossene Bündniß getreten und hat es in ein Bild heftiger Zwietracht verwandelt. Nun gilt es, die Ehre der Nation im Kampfe zu wahren, auf welchen man gewiesen ist. Mit diesem Kampfe beginnt die schöne, thatkräftige Rolle des Bastards. Als erste Trophäe ist ihm der Kopf des Erzherzogs von Oestreich gefallen. Faulconbridge's Muth ist frisch, wie sein Geist heiter; der Kampf giebt ihm erst die rechte Spannkraft der Seele; denn jetzt gilt es, seine ritterliche Abkunft durch die That zu bewähren. Diesem fröhlichen Muthe gegenüber enthüllt sich uns das Gegenbild der moralischen Feigheit König Johanns. Dort heitere Kampfeslust, hier heimliches Ansinnen schnöden Meuchelmords; dort die frischeste Lebenskraft, welche sich in das kräftigste, gradeste Wort des saftigsten Humors kleidet, hier die bleiche Farbe der innern Angst, welche das zweideutige, sich vor sich selbst verhüllende Wort emportreibt. Der Bastard lebt von dem Augenblick an, wo das Vaterland in Gefahr ist, nur in diesem Interesse. Wo

er erscheint, zeigt er sich als der furchtlose, tapfere, mitten in dieser kranken Zeit gesunde Mensch von offenem Sinn und lauterem Herzen. Mit dem Momente, wo er handelnd eingreift in die Verhältnisse, wo ihn die heiligen Interessen des Vaterlandes erfüllen, tritt der Humor, mit dem er früher, dem Chor gleich, über den Verhältnissen und Personen schwebte, mehr in den Hintergrund und wir sehn den Ernst seiner urkräftigen Natur sich aus der verschlossenen Tiefe vor uns erheben. Bei dem Anblick der Leiche des jungen Arthur übermannt ihn die tiefste, sittliche Entrüstung; er ist erschüttert über den Tod des holden Knaben; er kann den Zorn über diese That, in der er nichtswürdigen Meuchelmord wittert, und den Gedanken an die Vergeltung, die den Mörder dafür treffen muß, mit nicht genugsam gesättigten Farben malen, den Fluch auf den Thäter nicht stark genug herabrufen. Zeigen auch diese Wendungen nicht die eigentliche Farbe des Humors, was natürlich die Stimmung des Bastards und die ganze Situation verbietet, so giebt er uns seine Entrüstung doch in Form so scharfer und drastischer Contraste, und in so ureigner, seiner ganzen Individualität entsprechenden Weise, daß die Rede dadurch nahe an den Humor streift.*) Aber wie tief und schmerzlich faßt er in dem Schluß-Monolog des vierten Akts das Bild innerer Verwirrung, sittlicher Entartung, der Auflösung des Gemeinwesens, dem England Preis

---

*) Wir erinnern zur Bestätigung des Gesagten an die Rede des Bastards gegen Hubert:

Stimmtest du nur ein
Zu dieser Gräuelthat, o so verzweifle!
Fehlt dir ein Strick, so reicht der dünnste Faden,
Den eine Spinn aus ihrem Leibe zog,
Dich zu erdrosseln hin; ein Strohhalm wird zum Balken,
Dich d'ran zu hängen; willst du dich ertränken,
Thu' etwas Wasser nur in einen Löffel,
Und es wird sein so wie der Ocean,
Genug um solchen Schurken zu ersticken.

gegeben ist, zusammen. *) Hier erhebt er sich wieder ganz zur Bedeutung des Chores, der richtend über den Leidenschaften steht. Faulconbridge erscheint hier gleichsam als der Geist der Geschichte, welcher über diesen trostlosen, aber durch die eigne Schuld des Herrschers und der Großen herbeigeführten Zustand richtet. Doch erfüllt uns auch wieder der klare Blick des Bastards, wie seine sittliche Entrüstung mit der trostreichen Gewißheit, daß, wo solcher Sinn im Volke wohnt, auch die Krisis einer tödtlichen Krankheit glücklich werde bestanden werden. Mit dieser Zuversicht auf einen unverwüstlichen Kern der Nation, der sich im Bastard darstellt, scheiden wir am Schluß des vierten Akts, indem wir aus der politischen Zerstörung dennoch die Aussicht auf eine Heilung derselben gewinnen.

Die Schwäche und Unselbstständigkeit des Königs hat indessen den höchsten Gipfel erreicht, indem er seine Krone als Lehn vom Pabste empfangen hat, nur um sich den Angriff der Franzosen, die in England bereits vorgedrungen sind, abzukaufen.

---

*) Faulconbridge beginnt mit dem Ausdruck tiefer Erschütterung:

Ich bin wie außer mir; mein Weg verliert sich
In Dornen und Gefahren dieser Welt.

Dann, schmerzbewegt den jungen Arthur betrachtend, mit dessen Leben der Halt des äußern historischen Rechts für England entschwunden ist, geht er zu dem Bilde der innern Zerwürfniß fort, die er in den derbsten Zügen schildert.

Es bleibt für England nichts,
Als Balgen, Zerren, mit den Zähnen packen,
Das herrenlose Vorrecht stolzer Hoheit.
Nun sträubet um den abgenagten Knochen
Der Majestät, der Krieg den zorn'gen Kamm
Und fletscht dem Frieden in die milden Augen.

Aus diesen, in der grellsten, selbst der gemeinen Anschauung entlehnten Bildern des innern Zerfalls erhebt sich aber der Bastard zum Schluß zum Ausdruck eines tiefen Schmerzes, der sich auch die Größe der Gefahr, in der das Vaterland schwebt, nicht verhehlt.

Ich will zum König:
Denn viele tausend Sorgen sind zur Hand,
Der Himmel selbst blickt dräuend auf das Land.

Die moralische Haltungslosigkeit Johanns kündigt sich in nichts so sehr an, als in dem plötzlichen Umschlagen in Extreme. Er ist hochfahrend, übermüthig, wegwerfend, sobald keine Gefahr droht; sobald sie aber die Stirne drohend zeigt, feig, nachgiebig und entmuthigt. Derselbe Fürst, der sich früher der freiesten Selbstständigkeit des weltlichen Herrschers gegen den Kardinal Pandulpho rühmte,*) setzt sich jetzt zu einem Vasallen der Kirche herab und hebt so die Selbstständigkeit des Staats auf. Die Kirche allein gewinnt bei diesem Handel, weil sie schlauer, als die weltliche Macht verfahrend, sich zwischen die kämpfenden Partheien stellt und die Leidenschaften und Interessen jeder derselben für sich ausbeutet. Wo wir uns hinwenden, stoßen wir auf eine selbstsüchtige Politik, deren Opfer England zu werden in Gefahr steht, da sich hier, noch zur sittlichen Schwäche des Königs, das innere Zerwürfniß gesellt. Solcher drohenden Auflösung gegenüber stellt sich im Bastard Faulconbridge das Bild einer Persönlichkeit dar, welche Alles, was von moralischer Kraft, von nationalem Selbstbewußtsein, von politischer Würde im Volke noch lebendig ist, in sich faßt, welche daher als der Träger der unangetasteten Volkskraft erscheint. Dies ist seine Stellung vornämlich im fünften Akt der Tragödie. Hier er-

*) Man vergleiche nur die Worte des Königs, mit welchen er den Vorwürfen und Forderungen des Pabstes entgegenschilt. Sie häufen die Ausdrücke der Verachtung (Akt 3, Scene 2).

Ob alle Könige der Christenheit
Der schlaue Pfaff' so gröblich irre führt,
Daß ihr den Fluch, den Geld kann lösen, scheut,
Und um den Preis von schnödem Gold, Koth, Staub,
Verfälschten Ablaß kauft von einem Mann,
Der mit dem Handel ihn für sich verscherzt;
Ob ihr und alle, gröblich mißgeleitet,
Die heilige Gaunerei mit Pfründen hegt,
Will ich allein, allein, den Papst nicht kennen
Und seine Freunde meine Feinde nennen.

Wer ahndet in diesem hochfahrenden Tone den späteren Vasallen der Kirche?

hebt er sich zur vollen Energie des Handelns und bildet so den eigentlich sittlichen Halt und Hort Englands. Mit den Gefahren und der innern Zerstörung, welche England drohen, wie mit der unwürdigen Haltung und Ohnmacht des Königs wächst Faulconbridge's Muth; sein Ausdruck athmet immer freier die volle Frische eines kühnen Sinnes und einer vollen sittlichen Gesundheit, die sich auf ihre Stärke verlassen darf. Ihm geht es daher vor Allem um die Bewährung der Nationalkraft und der Nationalwürde; sie ist das Panier, um welches er die Geister mitten in der allgemeinen Verwirrung sammlet. England soll der Selbstständigkeit durch sich selbst werth sein, es soll den Abzug der Feinde und den Frieden nicht als Geschenk empfangen. Darum blickt er mit Scham auf das Bündniß Johanns mit dem Pabste, darum entrüstet sich sein nationaler Sinn dagegen, und er fordert, daß man sich durch eigne Kraft, nicht durch die Gnade der Kirche, den Frieden gewinne.*) Der König und der Bastard gehn von jetzt an in immer divergirendern Richtungen auseinander. Je mehr der König in sich versinkt und sich innerlich verzehrt, je mehr in ihm das Bewußtsein seines Berufs der tiefen Zerstörung des Gemüths weicht, desto mehr wächst die Thatkraft und die Kühnheit des Bastards. Diese

---

*) Hierher gehört die Entrüstung des Bastards über das Bündniß des Königs Johann mit dem Pabste. Er ruft aus:

O schmählich Bündniß!
So sollen wir auf eignem Grund und Boden,
Begrüßung senden und Vergleiche machen,
Verhandlungen, Vorschläge, feigen Stillstand
Auf solchen Angriff! Soll ein glatter Knabe,
Ein seidnes Bübchen, trotzen unsern Au'n,
Und seinen Muth auf streitbarem Boden weiden,
Die Luft mit eitel weh'nden Fahnen höhnend!
Und nichts ihn hemmen? König zu den Waffen!
Dem Cardinal gelingt wohl nicht der Friede,
Und wenn auch, mind'stens sage man von uns,
Daß sie zur Gegenwehr bereit uns sah'n.

Sprache heiterster Kampfeslust und kecker Verachtung der früher gedemüthigten Franzosen hören wir ihn im Lager der Franzosen führen. Er ist zufrieden über des Dauphins Weigerung, auf Pandulpho's Verlangen sein Unternehmen aufzugeben, denn er will den Abzug der Feinde nicht dem Schirm der Kirche, sondern der Achtung vor der Volkskraft verdanken. Die Anrede des Bastards giebt uns die Züge des derbsten und keckſten Humors, mit welchem er sich in Schilderung früherer Ohnmacht und Furchtsamkeit des Feindes gleichsam für die jetzt so kraftlose Stellung Englands rächt.*) Es ist, als ob er durch das Uebermaaß der Keckheit die innere Schwäche Englands, die unkriegerische Haltung des Königs verdecken will. Dadurch entsteht auch die humoristische Färbung der ganzen Rede, welche auf dem Contrast der Wirklichkeit mit dem Ausdruck der übersprudelnsten Kühnheit beruht. Der Verfolg der Entwicklung deutet uns den Beginn der sich wiederherstellenden Einheit Englands in den zum Gehorsam wieder zurückkehrenden Baronen treffend an. Wir werden dadurch auf die spätere Nachricht der Friedensvorschläge Seitens des Dauphins vorbereitet, und, was besonders wichtig,

---

*) Wir erinnern dabei an Stellen wie diese in seiner Rede an den Dauphin:

Die Hand, die Kraft besaß, vor euren Thüren
Euch abzuprügeln, daß ihr sprangt ins Haus,
Wie Eimer in verborg'ne Brunnen tauchtet,
In eurer Stallverschläge Lager krocht,
Wie Pfänder euch in Kisten schloss't und Kasten,
Bei Säuen stalltet, süße Sicherheit
In Gruft und Kerker suchtet, und erbebtet
Selbst vor dem Schrei'n von eures Volkes Hahn,
Als wär' die Stimm' ein englischer Soldat;
Soll hier die Siegerhand entkräftet sein?

Die absichtlich gewählten, niedrigen Bezeichnungen für den ehemals besiegten Feind haben zugleich einen Anstrich von Prahlhaftigkeit und Großrednerei, der sich der Bastard bisweilen mit Humor überläßt, ohne doch in seinem Denken und Handeln jemals eine Hohlheit des Sinnes zu verrathen, der sich durch das pomphafte Wort nur übertünchen will.

auf das sich wieder rührende Gefühl der nationalen Würde jedem auswärtigen Feinde gegenüber hingewiesen. Dennoch scheint Alles einen trüben Ausgang zu weissagen. Der König stirbt in bejammerungswürdiger innerer Auflösung durch Gift. Die Nachricht von den ehrenvollen Friedensvorschlägen des Dauphin trifft sein Ohr nicht mehr; die schmachvolle Preisgebung der Selbstständigkeit des Staats hatte ihn dieses Trostes unwürdig gemacht. Mit dem Tode des schmachbeladenen Königs, dem Abzug der Franzosen, der Rückkehr der Großen zum Gehorsam, endlich der Thronbesteigung des jungen Heinrich, der, noch durch keinen Fehl befleckt, auch jetzt, nach Arthurs Tode, das Recht der Krone für sich hat, mit allen diesen Momenten, welche sich gegen den Schluß zusammendrängen, ist die Aussicht auf eine Wiedergeburt des Staats in seiner Würde eröffnet. Unser Auge erquickt sich durch diese wohlthuende Aussicht in die Zukunft von dem Anblick der faulgewordenen Gegenwart. Aber die letzte Bürgschaft, daß alle diese Zeichen einer Wiedergeburt nicht lügen, giebt uns die Anschauung der Volkskraft und ihres nationalen Bewußtseins, welches sich in dem Bastard Faulconbridge zusammenfaßt und seinen poetischen Ausdruck gewinnt. Darum setzt er, der derbe, gesunde, kecke Bastard, dem Volke, wie dem Königsgeschlechte angehörend, und so gleichsam auf die Einheit Beider in Gesinnung und Handeln, als auf die Bedingung eines ächten politischen Gemeinwesens hinausdeutend, unserer Tragödie den Schlußstein. Es ist ein wahrhaft letztes, versöhnendes, beruhigendes Wort, das er spricht, welches das Geheimniß der geistigen und sittlichen Größe jeder Nation in sich schließt. Faulconbridge richtet sich daher in dieser letzten Rede recht eigentlich zu einem Chorus im Sinne der antiken Tragödie auf, der die ganze Bewegung versöhnend abschließt.*)

*) Es sind die berühmten, das tiefste Nationalgefühl athmende Worte des Bastards:

Dies England lag noch nie und wird auch nie

Dieser alle Stadien der dichterischen Entwicklung des Bastards verfolgenden Abhandlung mögen noch einige Andeutungen über die Bedingungen seiner Versinnlichung folgen. Der Dichter hat uns schon durch das Erscheinen des Bastards und den Streit mit seinem Bruder darauf hingewiesen, ihn uns als einen kräftigen Mann von starkem Gliederbau und von kühnem Aussehen zu denken. Er soll an Richard Löwenherz erinnern; er ist selbst stolz darauf; ja, es ist ihm sogar nichts widerwärtiger als eine so spärliche Mitgift der Natur, wie sie sein ächter Bruder empfangen hat. Die Physiognomie des Bastards wird uns einen Verein von Kraft, Keckheit und kühnem Trotze zeigen, deren jedes sich, je nach der Situation, vorwiegend geltend machen soll. Der Ton des Faulconbridge muß volle jugendliche Stärke und jene Frische athmen, die aus dem Gefühl der vollen Naturkraft stammt; ein Ton, der bald zum Ausdruck des Trotzes und übermüthigen Hohnes, stammend aus der Verachtung der Gefahr, anschwillt, bald einen Anflug von Uebermuth und von pomphafter Redseligkeit des heroischen Zeitalters annimmt, bald sich zum Spott zuspitzen kann, ohne jedoch jemals den Grundton ursprünglicher Kraft und jener Unbekümmertheit einzubüßen, welche ein Erbtheil kühner, auf sich selbst ruhender, in ihrer Kraft sich unbefangen bewegender Naturen ist. Der Humor des Bastards fordert daher wesentlich die Farbe einer angebornen Fröhlichkeit und Keckheit, weil er stets ein aus dem gesundesten Naturell saftig hervorquellender ist und weder aus einem innern Widerspruch stammt, von dem sich der Mensch durch den Humor Luft macht, wie Hamlet, noch jener Aether des Geistes ist,

---

Zu eines Siegers stolzen Füßen liegen,
Als wenn es erst sich selbst verwunden half.
Nun seine Großen heimgekommen sind,
So rüste sich die Welt an dreien Enden,
Wir trotzen ihr: **nichts bringt uns Noth und Reu'**,
Bleibt England nur sich selber immer treu.

welcher auflösend über den Objekten schwebt. So soll der Bastard in allem Wechsel der dramatischen Bewegung doch als der eine und selbige erscheinen, bei dessen Anblick wir uns erholen von dem Unwillen über den elenden Geist der Zeit, und der uns durch „die angeborne Farbe der Entschließung von keines Gedankens Blässe angekränkelt", wie jeder ursprüngliche Ton voller Naturkraft erquickt.

Weibliche Charaktere.

Die Elektra in Sophocles Elektra.

Sophocles hat uns in zwei der herrlichsten Gestalten die weibliche Größe und sittliche Energie versinnlicht, in der Antigone und Elektra.*) Er ist in der Schöpfung dieser Gestalten eben so sehr der Dichter, welcher, wie jeder Poet, das tiefste Geistes- und Gemüthsleben des Zeitalters und des Volks, dem er angehört, ideal dargestellt hat, als auch durch dieses Pathos, weil dasselbe ein der menschlichen Natur überhaupt immanentes ist, ein ewiges Interesse befriedigt hat. Antigone und Elektra sind in Bezug auf die Substanz ihres Empfindens und Wollens unter allen Sophocleischen Figuren vielleicht diejenigen, welche, wie tief sie auch in der griechischen Anschauung wurzeln, doch zugleich am freiesten über der nur nationalen Denk- und Anschauungsweise schweben, also das allgemeinste menschliche Interesse darbieten. Ist auch unsere Vorstellung über die religiöse Nothwendigkeit der Beerdigung im Interesse des Dahingeschiedenen eine andere, als bei den Griechen, kann also dieselbe Veranlassung auch heute nicht mehr ein solches sittliches Pathos aufopfernder Schwesterliebe hervortreiben, so ist doch die schwester-

*) Beide Gestalten galten schon den Alten als Gipfel der tragischen Kunst des Sophocles, wie sie namentlich Dioskorides (Anthol. Pal. VII, 37 extr.) ausdrücklich bezeichnet. Vergl. Bernhardi, Grundriß der Griechischen Literatur. II. S. 805.

liche Pietät für den geliebten Bruder, die aufopfernde Hingebung für sein Wohl ein ewiges, von der Denkweise eines bestimmten Zeitalters unabhängiges Pathos. Der Herzschlag dieser weiblichen Gestalten wird daher so lange empfunden werden, als die Pietät in der Familie, diese ursprüngliche, aus dem Grunde des natürlichen Verhältnisses sich erhebende sittliche Empfindung, im Menschengeschlechte lebendig ist. Die Kunst kann daher auch dieses Pathos in den mannigfaltigsten Formen wiederholen, und unter den verschiedensten Bedingungen immer wieder darstellen, und dennoch darin immer wieder neu und schöpferisch erscheinen; denn ist auch die Substanz dieser Empfindung eine uralte, so vermag die Art ihres Ausdrucks, die Tiefe, in der sich dieselbe vor uns ausbreitet, die Erfindung der Verhältnisse und Konflikte, unter denen sie sich entfaltet, uns doch immer wieder aufs neue zu fesseln.

In Sophocles hat die weibliche Pietät ihren reichsten und edelsten Ausdruck gefunden; er ist in demselben Sinne als ihr Schöpfer zu nennen, als Shakespeare für die Leidenschaft der Liebe in den Gestalten Romeo's und Julia's den höchsten dichterischen Ausdruck geschaffen hat. Auch in der Darstellung einer bestimmten Leidenschaft wird sich in der Geschichte der Poesie immer ein Höhepunkt nachweisen lassen, auf welchem die Versinnlichung derselben den erschöpfendsten Ausdruck gewonnen hat, welcher dadurch zu einem Typus und gleichsam zum absoluten Maaßstab für alle folgenden Schöpfungen der Art geworden ist. So wie die Idee des Olympischen Jupiters und seiner königlichen Gemahlin Juno durch Phidias und Polyclet den höchsten idealen Ausdruck gefunden hat, welcher diese Göttergestalten zum objektiven Typus für alle Zeiten gemacht hat, so hat in gleichem Sinne das Pathos der weiblichen Pietät in der Antigone und Elektra des Sophocles die erschöpfendste Verkörperung gewonnen. Wir können sie, nur natürlich modificirt nach der Gattung der Kunst, welcher sie angehören, nicht min-

der als objektiven, uns bei allen ähnlichen Gestalten als Maaßstab vorschwebenden dramatischen Typus dieser Empfindung bezeichnen.

Der Boden der beiden Gestalten, der Antigone und Elektra, ist der gleiche; es ist die Familienliebe, die Pietät, welche zu vertreten recht eigentlich des Weibes Sache und seine Ehre ist. Beide sind von der Gewalt dieser einen sittlichen Empfindung völlig durchdrungen; sie ist ihr Leib und Leben. Dadurch tragen sie die reale Möglichkeit in sich tragische Gestalten zu werden; deren erste Bedingung die ist, erfüllt zu sein von der Gewalt einer den ganzen Menschen bewegenden Empfindung. Tragisch wird die Gestalt erst durch den Konflikt, in welchen sie entweder von Hause aus versetzt ist, oder in den sie durch ihr Handeln erst geräth. Denn durch den Konflikt wächst die Gestalt zu ihrer Größe; er ist der Boden, der sie trägt und nährt; der Kampf erst nöthigt sie ihre Widerstandskraft und die Energie ihres Pathos zu bewähren. Der Kampf stählt daher die tragischen Individualitäten und läßt uns die Tiefe ihrer Empfindung ganz erkennen. Wir werden dadurch nämlich erst inne, daß, so sehr wir auch dem Menschen die Freiheit des Handelns in Abstrakto zugeben müssen, grade diejenigen Gestalten die ergreifendste Gewalt über uns ausüben, welche uns ihr Empfinden und Denken mit der Kraft und Unwandelbarkeit einer Naturnothwendigkeit aufdringen. Dadurch aber wirken solche Gestalten furchtbar, daß wir sie jeder noch so wohlgemeinten Reflexion und Mahnung spotten und sich darüber nur zu neuer Thatkraft erheben sehn. Je mehr wir durch die Art, wie die dramatischen Gestalten sich vor uns entfalten, die Anschauung eines Nicht-anders-Könnens, einer zur innern Nothwendigkeit gewordenen freien Selbstbestimmung gewinnen, desto großartiger, fesselnder und ihres Gleichen überragender erscheinen uns dieselben. Diese Gedanken dringen sich uns bei der Vergegenwärtigung der Antigone, wie der Elektra des Sophocles unwillkührlich auf.

Sie sind die beredteste Bewährung des Gesagten. Was uns in der Einfachheit ihres Denkens und Handelns, worin wir sie sich bewegen sehn, so unwiderstehlich ergreift und erhebt, ist, daß wir in ihnen große, über das gewöhnliche Maaß des Menschlichen weit hervorragende Charaktere vor uns haben, welche eine einzige Idee trägt, deren Brust erfüllt ist von einem einzigen Gefühle, das sie mit Todesmuth beseelt und ihr Denken und Handeln in das völligste Gleichgewicht setzt.

Beide Gestalten, die großen Säulen tiefster Pietät, theilen außer dieser gemeinsamen Wurzel, der sie erwachsen sind, auch noch das miteinander, daß jede derselben das Moment der verständigen Reflexion und der menschlichen Besonnenheit, welche sich mißbilligend und mahnend gegen jede ausschließliche Leidenschaft kehren, in einer besondern dramatischen Figur zur Seite hat. Dies ist eine wesentliche Schönheit der Komposition, weil dadurch die ursprüngliche Kraft des Pathos der Heldinnen wesentlich erhöht wird. Es ist dies ein Zug von hohem poetischen Werthe. Antigone hat die Ismene, Elektra die Chrysothemis zur Seite, welche Beide dazu dienen, die Unwiderstehlichkeit und die heroische Kraft des Pathos in der Antigone, wie in der Elektra in das volle Licht zu setzen. Beide wirken daher wesentlich dazu mit, uns das Maaß für die Energie der Leidenschaft zu geben, indem sich dasselbe durch den Vergleich mit der zwar liebevollen, aber thatlosen Empfindung und der zwar verständigen, aber ohnmächtigen Reflexion der beiden Schwestern, besonders heraushebt. Durch die der Antigone und Elektra zur Seite gesetzten weiblichen Gestalten tritt ferner erst das Uebermenschliche, d. h. das über das gewöhnliche Maaß des Menschlichen Hinausgehende, in den Heldinnen der Tragödie in seiner tragischen Gewalt vor uns hin. Denn Ismene und Chrysothemis repräsentiren die allgemein menschliche Betrachtung des Weibes in Bezug auf die sittlichen Verhältnisse, in welche Antigone und Elektra versetzt sind; sie sind der Ausdruck

der zwar empfindungsvollen, aber vor dem Aeußersten der That zurückbebenden weiblichen Natur.*) In Ismene und Chrysothemis steht daher das Bewußtsein der Schranke des weiblichen Geschlechts, wie sich solche nach dem gang und gäben Gesetze darstellt, lebendig vor uns; sie sind die treue und doch ideale Versinnlichung eines Standpunktes, welcher der tägliche des Lebens ist, gleichwie das Gemeingut aller gutgearteten weiblichen Naturen, der uns aber weder durch die Größe über uns selbst erhebt, noch uns erschüttert. Der Standpunkt, welchen Ismene und Chrysothemis vertreten, kann daher niemals eine tragische Frucht erzeugen, denn er schließt ja, eben weil er sich seiner Schwäche bewußt ist und vor jedem unmäßigen Handeln eine Scheu hat, auch das Beharren im Widerstand aus. Ismene und Chrysothemis verhalten sich daher zu Antigone und Elektra etwa wie nach Plato die menschliche Besonnenheit zum göttlichen Wahnsinn. So wenig das Unbedingte, die Idee, durch die nur menschliche Besonnenheit, nach platonischer Anschauung, unser Besitz wird, sondern es dazu des übersinnlichen freien Aufschwungs bedarf, welchen der Philosoph mit dem Namen des göttlichen Wahnsinns bezeichnet, eben so wenig können die menschliche Reflexion und die menschliche Besonnenheit in der Erwägung und Vergleichung der weiblichen Kraft mit ihren Wünschen, sich zu einem alle Erwägung abbrechenden, nur von der Idee der Pietät getragenem Muthe der That aufschwingen. In den Augen der Ismene, wie der Chryso-

---

*) Schon der Scholiast hat bei dem ersten Verse der Chrysothemis die Bemerkung gemacht, daß der Dichter der Antigone und Elektra, als den leidenschaftlichen Charakteren, die sanften Gegensätze der Ismene und Chrysothemis gegenüber gestellt habe, um durch diesen Kontrast das Drama zu heben. Ottfried Müller (Geschichte der griechischen Literatur II. S. 118) bezeichnet die beiden Letzteren als Bilder einer sanften Weiblichkeit. Dies ist allerdings wahr, aber der Gegensatz ist damit noch durchaus nicht auf seine tiefe Bedeutung und seinen Gedankengehalt zurückgeführt, wie wir dies oben versucht haben.

themis erscheinen daher Antigone und Elektra als maaßlose, Unmögliches erstrebende, die Schranken der Weiblichkeit verkennende Naturen; eine nothwendige Konsequenz, weil jene durch den Standpunkt der verständigen Reflexion unfähig sind, die Tiefe eines Pathos zu begreifen, welches sich ganz an eine Idee aufgiebt. Dieser Gegensatz, welchen der Dichter so kunstvoll und so fein in beiden Tragödien gezeichnet hat, der in der Elektra wenigstens ganz der freien Phantasie des Dichters angehört,*) ist zugleich in Betreff des Gedankens ein allgemeiner, durch alle Zeiten durchgreifender und immer wiederkehrender; denn er drückt, wie wir gezeigt, das Verhältniß des endlichen Reflexionsstandpunkts zur unbedingten Hingebung an die Idee im Gebiete der Sittlichkeit aus. Beide sind schlechthin von einander geschieden, weil sie auf ganz unterschiedenen Grundlagen beruhen; daher auch von der ersteren zur letzteren keine Brücke geschlagen werden kann. Daraus folgt, daß der Standpunkt, welchen Ismene und Chrysothemis im Gegensatz zur Antigone und Elektra vertreten, den ersteren nicht etwa als eine Schuld anzurechnen ist, denn er ist ein in der verständigen und besonnenen Auffassung der Verhältnisse, in der Vergleichung der individuellen Schwäche mit den Forderungen zur That, also im Gefühl des Mißverhältnisses zwischen Wünschen und Können begründeter. Wer innerhalb des Kreises dieser Reflexionen steht, wem sie als die letzte entscheidende Kategorie gelten, der ist dadurch eben unfähig, dieselbe durch eine alle endlichen Reflexionen überflügelnde Thatkraft zu durchbrechen. Dies Unvermögen ist daher nicht sowohl ein sittlicher Mangel des Individuums, der wesentlich auf dem Widerspruche seines Erkennens und Vollbringens, seiner Einsicht und seines Wollens beruht, sondern viel-

*) Die Chrysothemis ist keine durch die Sage uns überlieferte Gestalt, sondern nur aus dem Bedürfniß der dichterischen Komposition hervorgegangen, daher auch weder Aeschylus in den Choëphoren, noch Euripides in seine Elektra diese Gestalt aufgenommen haben.

mehr das Resultat des gesammten Standpunkts, der auf der verständigen Reflexion beruht, das in den Augen des Individuums Unmögliche und Unausführbare auch nicht zu wollen. Es folgt daraus mit Nothwendigkeit, daß, da dieser Standpunkt der besonnenen Reflexion sich nicht zur unbedingten und rücksichtslosen Anerkennung der zu vollbringenden That erheben kann, er auch in keine tragische Schuld hinein zu gerathen vermag. Denn die Schuld ist das nothwendige Ergebniß des rücksichtslosen Willens, des alle verständigen Reflexionen verachtenden Pathos. Es ist daher das Vorrecht der Antigone, wie der Elektra, im Gegensatz gegen Ismene und Chrysothemis, Schuldige zu sein, weil die Schuld eine Konsequenz ihres sittlichen Pathos ist. Die Letzteren gehn rein heraus aus diesem Streit, ihre Seele hält „sich rein im reinen Elemente,“ aber sie sind eben darum auch keines tragischen Interesses fähig; sie sind in aller ihrer Schuldlosigkeit doch ein unendlich geringerer Ausdruck der menschlichen Hoheit und Größe, als die schuldigen Gestalten Antigone und Elektra. *)

*) Wir können hier nicht weiter eingehn auf den allerdings nicht abzuleugnenden Unterschied, der, bei aller Gemeinsamkeit des Standpunkts doch zwischen Ismene und Chrysothemis statt findet, da dies zu sehr außerhalb unserer Aufgabe liegt. Ismene ist offenbar eine edlere, tiefer empfindende Natur, als Chrysothemis. In Letzterer tritt die Rücksicht auf die Verhältnisse, in die sie versetzt ist, die Furcht ihre Lage zu verschlimmern, vielmehr in den Vordergrund. Ueberall durchzieht die Chrysothemis die Besorgniß, durch Widersetzlichkeit gegen die Machthaber die Vortheile ihrer Stellung einzubüßen; darum sieht sie in dem Thun der Elektra nur sträfliche Unbesonnenheit; ja, sie versteht sich sogar dazu, das von der Mutter ihr aufgetragene Todtenopfer dem Vater zu bringen, ohne die Unsittlichkeit solchen Begehrens geltend zu machen. Erst der eindringlichen Mahnung der Elektra weicht sie. Aber indem sie nachgiebt, wie voller Besorgniß ist sie, ob Niemand in der Nähe sie belauschen könne. Ja, in dem Augenblicke der höchsten Aufregung, als sie Spuren des Orestes glaubt entdeckt zu haben, ist sie so übermäßig besonnen, jeden Laut zu hemmen und nur durch Freudenthränen sich Luft zu machen. Genug, überall fügt sich

Es gehört zu den feinsten Zügen dichterischer Komposition des Alterthums, die beiden, als Folie für die tragische Gewalt der Antigone und Elektra dienenden Schwestern Ismene und Chrysothemis so gestaltet zu haben, daß sie uns von ihrem Standpunkte aus das Gefühl ihres Rechts aufdringen, indem sie uns den allgemeinen Gedanken, daß sie nur Frauen sind, „ohnmächtig gegen Männer in den Kampf zu gehn" versinnlichen. Ihre Schranke erscheint daher als die Schranke der weiblichen Natur überhaupt, während Antigone und Elektra die Schranke der weiblichen Schwäche durchbrechen und des Ares Kraft in sich aufnehmen. Die ersteren sind daher normale Frauen, welche das allgemeine Bewußtsein des Geschlechts, so zu sagen das Gefühl ihrer Gattung repräsentiren, die Letzteren gehn über das allgemeine Gesetz ihrer Gattung hinaus und sind dadurch ungemeine, große, furchtbar wirkende Gestalten.

Der Dichter hat die beiden Jungfrauen, Ismene und Chrysothemis, mit dem vollen Gefühl der Pietät ausgestattet; sie theilen die Empfindung ihrer großartigen Schwestern so weit, daß auch Ismene von der Härte und der Grausamkeit des Herrscher-Befehls, Chrysothemis von der Schmach ihrer und der Schwester Lage schmerzlich bewegt ist; aber im Bewußtsein, daß sie als Weiber gezeugt wurden und nicht als Männer, bekämpfen sie die kühnen Entschlüsse der Schwestern. Hätte sie uns

---

Chrysothemis dem Unvermeidlichen, denn sie hält Unterwerfung unter die Gewaltigen für die sicherste Gewähr, sich ihre äußerlich erträgliche Lage zu erhalten. Ismene ist dagegen in ihrer Weigerung von Hause aus sittlich höher gestellt, als Chrysothemis; sie beruft sich auf das Gesetz, dem man Gehorsam schulde, und daß es dem Weibe nicht zieme der öffentlichen Gewalt zu widerstreben. Was sie aber ganz besonders höher stellt, ist, daß sie, nachdem die Schwester die That bekannt hat, bereit ist sich für dieselbe zu opfern und, obgleich nicht Theilnehmerin der Uebertretung des Gebots, dennoch alle Folgen derselben mit auf sich nehmen will. Diese Aufopferungsfähigkeit stellt Ismene unserm Gemüth entschieden näher, als die mehr aus Rücksicht auf das ihr Nützliche sich bestimmende Chrysothemis.

der Dichter für die Gesetze der Pietät nicht warm empfindend dargestellt, so könnten sie für die heroischen Jungfrauen niemals eine Folie sein; wir würden uns von ihnen, als nicht weiblich fühlenden, als sittlich stumpfen Individuen abwenden. So aber beschränken sie sich auf den thatlosen Schmerz, auf die Wehmuth der Klage, und sind eben deshalb die beredten Abmahner von dem Aeußersten der That, von der rücksichtslosen Leidenschaft.

Da die heroischen Schwestern aus dem unabweislichen Pathos heraus handeln, und getrieben durch eine Art dämonischer Gewalt dem Zuge ihrer großartigen Natur folgen, unbekümmert um alle Folgen, die sie treffen können, so müssen sie sich auch folgerecht gegen den Standpunkt der nicht heroischen Schwestern leidenschaftlich kehren. Denn sie können ihrer Natur nach darin nur den Ausdruck sittlicher Feigheit erblicken, indem sie zu sehr von dem absoluten Recht ihres Pathos erfüllt sind, um gegen die Denk- und Empfindungsweise der Schwestern gerecht zu sein. Die Herbheit, ja Bitterkeit, zu der Beide, Antigone, wie Elektra, gegen Ismene und Chrysothemis fortgehn, ist nur die Konsequenz eines Pathos, welches an die durch gleiche Pflicht gebundenen auch die Forderung der gleichen Leidenschaft und der gleichen Rücksichtslosigkeit stellt. Daher spricht natürlich aus Antigone's und Elektra's Reden der sittliche Unwille gegen die Schwestern, während diese den aufgeregten Heroinen, die besonnene, nur in wenigen Momenten an eine Gereiztheit streifende Mahnung entgegensetzen. Denn die von dem Extreme der Leidenschaft und der gefahrvollen That sich scheu abwendenden Jungfrauen können wohl, weil sie den allgemeinen Boden der Pietät mit den Schwestern theilen, den Heroismus derselben als den Ausdruck eines sittlichen Pathos anerkennen, und dennoch zugleich ihr Verhalten nutzlos und thöricht finden, während umgekehrt Antigone und Elektra sich von den Schwestern durch eine tiefe Kluft geschieden fühlen, weil sie in der Abmahnung derselben nur sittliche Feigheit erblicken.

Dies sind die aus dem Gedanken des in beiden Tragödien durchgeführten Gegensatzes sich ergebenden Konsequenzen, welche für die dichterische Kunst des Sophocles das größte Zeugniß geben, weil sie beweisen, daß die poetische Komposition in der Darstellung dieses Verhältnisses den Charakter einer innern Nothwendigkeit an sich trägt. Wir wenden uns nun zur Entwicklung der Elektra insbesondere. Ihren gemeinsamen Boden mit der Antigone desselben Dichters haben wir bereits berührt. Die Verhältnisse, in welche Beide versetzt sind, bedingen ihren Unterschied. Antigone ist von Hause aus durch den Befehl Kreons, den Bruder, Polyneikes unbeerdigt zu lassen, auf die Opposition durch die That gewiesen; sie kann nicht zögern und auf Hülfe warten; die That ruht ganz und gar auf ihren Schultern. Sie tritt daher sogleich mit dem bestimmten Entschluß, das Verbot des Herrschers zu übertreten, vor uns hin; sie unternimmt die That gleich darauf allein, da Ismene die Theilnahme daran verweigert, und zwar ohne sich über die Folgen der That zu täuschen. Sie nimmt dieselben also von Hause aus in ihrem ganzen Umfange auf sich. Sie weiß, daß der Tod ihrer harrt, aber auch, daß sie nicht anders kann, weil sie „den Unteren längere Zeit gefallen muß, als den Oberen." Antigone kündigt sich daher gleich durch den bestimmtesten Willen an; ihre Reden athmen alle den Ton ernstester und festester Entschlossenheit; sie hat die Bedenken, die etwa in ihr aufgetaucht sein mögen, alle schon in den Abgrund ihres Gemüths versenkt. Ihr Pathos stellt sich daher vor ihrer That nur in kurzen, gedrungenen, die Nothwendigkeit ihrer Handlung als unabweisbar und mit Bitterkeit gegen Ismene behauptenden Sätzen dar. Erst nach vollbrachter That, als es gilt, dieselbe vor dem Verkünder des Verbots zu rechtfertigen, da ergießt sich ihr Pathos in den vollen Strom feuriger, großartiger Beredsamkeit. Anders bei der Elektra. Diese ist nicht, wie Antigone, von Hause aus auf die Nothwendigkeit einer Tod bringenden That gewiesen, son-

dern in die schmachvolle Lage einer sittlich gemißhandelten, von den Mördern ihres hohen Vaters abhängigen, durch die Frechheit der Mutter unabläßig verletzten Tochter versetzt. Dies bedingt daher auch eine ganz andere Weise ihr sittliches Pathos zu offenbaren, als bei der Antigone. Elektra ist im Gegensatze der Antigone zum Dulden verurtheilt; ihre Hoffnung auf Oreste's Erscheinen ist ihr einziger Halt; mit ihm den Vater zu rächen ihr einziger Trost. Dadurch erscheint Elektra vom Beginn der Tragödie an zur Passivität des Klagens gewiesen. Soll diese Rolle des Klagens und des Verwünschens aber nicht einförmig und undramatisch werden, so muß diesem Erguß eine solche Energie, ein solcher Schwung der Phantasie gegeben werden, daß wir durch die Macht des Gemüths, welches uns aus dem Erguß ihres Schmerzes entgegendringt, gefesselt und aus dem Klaggesange schon die heroische Natur heraushören, welche in jedem Augenblicke entschlossen ist, auch das Wort durch die That zu besiegeln. Dies ist das erste Moment, wodurch Elektra, obgleich zunächst nur auf den lyrischen Erguß des Schmerzes und des Abscheues gewiesen und dadurch bei ihrem Auftreten dramatisch betrachtet im Nachtheil gegen Antigone, uns doch über die bloße Passivität des Klagens erhebt. Dazu kommt aber noch, daß Elektra durch den ungehemmten Erguß ihres Schmerzes und ihres Abscheues gegen die Verbrecher auch einen sittlichen Muth offenbart. Denn ganz der Willkühr der verbrecherischen Herrscher Preis gegeben, setzt sie gleichwohl ihrer tiefen Empörung, wie ihrem Schmerze keine Schranke, sie trotzt also durch ihre Klagen den Herrschern, sie spottet gleichsam ihrer Gewalt, indem sie unerschöpflich ist in dem Erguß ihres Wehs, und wenigstens durch die einzige Waffe, welche ihr vergönnt ist, ihre rücksichtslose Verachtung der Gebieter bethätigen will. Dadurch gewinnen diese Klag- und Zornesergüsse eine sittliche Bedeutung, die Worte werden zu Thaten, da Elektra sich durch sie dem Hasse der Herrscher freiwillig aussetzt.

Diese Momente verleihen den lyrischen Ergüssen der Elektra einen großartigen, heroischen Charakter; sie brechen wie ein Bergstrom mit einer durch nichts zu hemmenden Gewalt aus dem Innern hervor und gewinnen so den Ausdruck des Dämonischen. Elektra kann sich im Schmerze, wie im Abscheu gegen die Verbrecher nicht sättigen; sie empfindet in den ihr immer von neuem entströmenden Fluthen des Leidens sogar eine gewisse Befriedigung; der Schmerz wird ihr Kleinod, das sie als den einzigen, treu gebliebenen Freund umfaßt; „durch Klagen wird die Klage zum Genuß.“ Die ersten Ergüsse der Elektra, die wir gleich bei ihrem Erscheinen vernehmen, machen uns den Eindruck des Uebergewaltigen, das durch keine Reflexion, keine Mahnung, kein Trosteswort gebannt werden kann; es sind Wogen, welche gegen die Wirklichkeit, in welche Elektra versetzt ist, brausend schlagen, ohne sie erschüttern zu können. Die Recitation dieser Lyrik ist daher so schwierig, weil sie uns wesentlich den Eindruck übermenschlicher, vom Willen gar nicht mehr abhängiger Gewalten des Gemüths geben soll. Erst dadurch gewinnen sie einen dramatischen Charakter. Die Recitation der lyrischen Ergüsse der Elektra kann daher nicht großartig und schwungreich genug sein; denn durch sie müssen wir das Bild der dämonischen Jungfrau gewinnen, „in der Ares wohnt,“ wie in Männern, die uns in den Klagen sogar die Gewißheit der todesmuthigen That aufdringt. Daß die Erzeugung dieses Eindrucks auch die tiefe Absicht des Dichters gewesen ist, beweist die Stellung der Elektra zum Chor in dieser ersten Scene. Elektra beginnt in anapästischen Rhythmen, wodurch uns sogleich das Bild großer Aufregung gegeben wird. Sie faßt darin den Kern ihres Leidens, die Ermordung ihres hohen Vaters zusammen. Das ganze anapästische System ist das kunstreiche Abbild des sich immer neugebärenden Schmerzes, der sich nicht ersättigt, sondern nach immer neuen Formen ringt, um das Wehe des Gemüths und den Wunsch nach Rache auszusprechen. Elektra

ist stolz auf ihren Jammer, den sie nicht hemmen will, weil er ihre einzige Waffe und die einzige Sühne für den grausamen Mord des Vaters ist. Der Chor hat der Elektra gegenüber die Rolle des verständigen Mahners, des beschwichtigenden Freundes. Gegen ihn hebt sich aber grade der Schmerzenserguß der Elektra, als Ausdruck unabweisbarer Nothwendigkeit ab. Das Trostwort, welches der Chor ihr zuruft, hat ihr Verstand ihr auch schon zugeraunt, aber es treibt sie eine dämonische Gewalt ihren Jammer zu ergießen. Der Chor verhält sich in diesem ganzen Wechselgesang zu Elektra, wie die verständige Reflexion zur Energie der Empfindung. Die erstere ist gegen die Gewalt der letzteren immer ohnmächtig, ja, sie sinkt selbst zu Gemeinplätzen herunter. Die Wahrheiten des Chors sind daher nur trostlose, allgemeine Reflexionen, welche der Verstand der Elektra längst bei sich anerkannt hat, während ihr Gemüth doch nicht lassen will und kann, dem Schmerz immer von neuem Gestalt zu geben. Der Chor ist daher in diesem Wechselgesang wesentlich die Folie für die dämonische Gewalt, welche sich im Schmerz der Elektra ankündigt. Elektra macht gegen den Chor die Seligkeit ihres Schmerzes geltend; jene Gestalten unvergänglichen, maßlosen Jammers, die Itys klagende Prokne und Niobe erscheinen ihr wie durch Schmerz geweihte Götterbilder, an deren Anschauung sie sich aufrichtet, wie an einer Trost gewährenden Gottheit.*) Der Schmerz der Elektra wird gleichsam zu einem Kultus

*) Wir beziehn uns auf die Worte der Elektra:

Doch mir beseligt das Herz die erseufzende
Itys, ja, ewig den Itys beklagende,
Trauer nur athmende Botin des Donnerers.
O, wie gleich den Göttern erscheinst du mir Niobe, Dulderin,
Du, der im Felsengrabe
Stets Thränen fließen.

Wir citiren die zur Belebung und Bestätigung der im Texte ausgesprochenen Gedanken nöthigen Stellen nach der Uebersetzung von F. Fritze, welche uns grade zur Hand ist, und größtentheils den Sinn des Originals treu

der Klage; ihre Ergüsse sind ein Auf- und Abwogen von Schmerz und Rachegefühl. Der erstere steigert sich zum Ausdruck der Verzweiflung, das letztere zum Fluch gegen die Verbrecher. Der Chor weist mahnend endlich darauf hin, daß Elektra durch den maaßlosen Schmerzensruf ihr eignes Loos verschlimmere, daß sie die Mächtigen reize; aber sie beruft sich, solcher Mahnung gegenüber, auf die innere Nothwendigkeit, ihren Schmerzen Luft zu machen, ja, sie empfindet in dieser Nothwendigkeit das Gesetz ihres Lebens.*) Elektra steht in furchtbarer Einsamkeit mit ihrem Schmerze da; von dem wohlmeinenden, befreundeten Chore in ihrer Tiefe nicht verstanden und von den verbrecherischen Herrschern durch die ewige Mahnung an den Mord des Vaters zu immer neuem Fluche getrieben. Die Concentration einer einzigen Empfindung ist vielleicht niemals mit einer solchen Gewalt, mit einer so aller Beschwichtigung spottenden Energie gezeichnet worden, als in der Elektra. Sie geht nach dem Wechselgesang aus den lyrischen Rhythmen in den Trimeter über. Dies muß auch in der Recitation als eine endlich zur ruhigern Rede abwogende, zur Erzählung sich endlich sammelnde Bewegung des Gemüths dargestellt werden. Man wird daher in der ersten großen Rede der Elektra unmittelbar nach dem Wechselgesang die

---

und klar wiedergiebt. Ueber seine Umwandlung des Trimeter in den fünffüßigen Jambus zum Zweck der dramatischen Darstellung ist hier nicht der Ort zu entscheiden.

*) Auf die Mahnung des Chors: „O verletze mit Groll nimmer die Mächtigen," erwiedert Elektra:

Mich zwang mein Leid dazu, mein Leid.
Ich weiß! — klar ist mein Zorn mir.

Und gegen das Ende der Strophe sagt Elektra, jeden Trost des Chors abweisend:

So halte nun, halte den Trost zurück,
Denn fest in dem Herzen beschlossen steht:
Nimmer vergönne vom Leiden ich Ruhe mir,
Und unendlich weint das Auge.

lyrische Aufregung noch nachschwingen hören, die sich nun endlich, aber nicht kampflos, zur Rede sammelt. Erst mit dieser auseinanderlegenden Schilderung des Aegisthos und der Klytemnestra, wie der Behandlung, welcher sie Preis gegeben, und der Frechheit der Frevlerin, ist das großartige Bild der Elektra ganz vor unsere Phantasie getreten.*) Es bleibt von nun an durch alle folgenden Scenen in dem Ausdruck ihres kolossalen Schmerzes und ihrer maaßlosen Aufregung vor unserer Seele gegenwärtig.

Der Charakter der Elektra empfängt nun durch den Gegensatz der jetzt auftretenden Chrysothemis, welche Grabopfer aus dem Hause trägt, um sie für die Klytemnestra dem gemordeten Vater zu weihen, eine neue Beleuchtung. Der Chrysothemis gegenüber steigert sich die Stimmung der Elektra zur hef-

---

*) Der Dichter giebt in dieser Schilderung der Klytemnestra mit weiser Absicht alle die Züge, welche dieselbe uns sittlich recht verächtlich und es begreiflich machen, wie zwischen Mutter und Tochter jedes Band zerrissen, wie alles Unrecht, alle Schuld auf Seiten der ersteren ist. Besonders treten die schamlose Frechheit, mit der sie des Verbrechens spottet, und die schmachvolle Behandlung der Elektra als Grundzüge hervor. Die ganze Zeichnung der Klytemnestra ist überhaupt mit großer Kunst gemacht und sowohl auf die Totalwirkung, als auf die Haltung der Elektra vortreflich berechnet. Mit Ausnahme einer einzigen, weiter unten anzudeutenden mütterlichen Regung ist sie durchgängig eine herzlose, verhärtete Natur, in welcher jeder Strahl sittlicher Scheu erloschen scheint. Auch das Opfer, was sie dem Apollo zu bringen befiehlt, um sich von der Angst des zweideutigen Traumbildes zu lösen, ist ein Zeugniß ihres frechen, gottlosen Sinnes. Selbst Chrysothemis gesteht ihre Härte ein, und ist vor ihr in Furcht, die sie ja auch der Schwester einflößen möchte. Alle diese Züge zusammengenommen sind die beredteste Rechtfertigung des tiefen Abscheues, der in Elektra gegen die Mutter lebendig ist, und welcher durch die Herzlosigkeit der Letzteren immer wieder angefacht wird. Dadurch wird auch der Hohn der Elektra gegen die Mutter begreiflich. Wir beben vor der ersteren nicht, als vor einem entweibten Wesen zurück; was der Fall wäre, hätte der Dichter der Klytemnestra nur einen Zug sittlicher Scheu, oder tiefen mütterlichen Empfindens geliehen.

tigen Opposition gegen das zahme Dulden, gegen die Verzichtung auf den offenen Haß, gegen die Beschränkung der Liebe auf den frommen Wunsch, ohne den Muth der That. Der Standpunkt der Chrysothemis ist oben bereits nach seiner wesentlichen Bedeutung und nach seiner gemeinsamen Grundlage mit dem der Ismene entwickelt worden. Hier individualisirt sich derselbe nur nach dem konkreten Verhältniß, in welches sie versetzt ist. Es handelt sich daher bei der Chrysothemis, nicht wie bei der Ismene und der Antigone, um die Abmahnung von einer Handlung, welche verboten ist und den Tod bringt, sondern um eine Abmahnung von dem unablässigen Zürnen, welches Chrysothemis unnütz schilt und um den Rath, den Schein des Handelns zu vermeiden, also schweigend den Herrschern zu gehorchen. Gegen diese Mahnung reagiren nun der Zorn und der Abscheu der Elektra. Gegen die Chrysothemis entfaltet die Jungfrau das sittliche Recht ihres Zorns gegen die Frevler, selbst wenn er vergeblich ist, weil sie nur dadurch in Einheit mit sich selbst verharren kann. Ihr Zorn ist die unablässige Protestation gegen das verübte Verbrechen. Dieser Affekt ist aber auch zugleich That, weil er den ganzen Umfang der Folgen auf sich nimmt, das ruhige Dulden dagegen eine stillschweigende Anerkennung der Verhältnisse, welches zugleich den Vortheil der Gemeinschaft mit den Frevlern genießt. Dieser Gegensatz der Elektra gegen die Chrysothemis zeigt uns die sittliche Stärke der Ersteren. Der Chrysothemis gegenüber, welche sich den Verhältnissen fügt und dafür ein besseres äußeres Schicksal eintauscht, erscheint uns die Klage der Elektra, ihr Schmerz, durch den sie allein ihr Leben empfindet, besonders großartig und erschütternd. Der endliche Verstand und die prosaische Reflexion werden sich auf die Seite der Chrysothemis schlagen, weil sie, gestellt zwischen einen ohnmächtigen Schmerz und die Regel der Klugheit, den Mächtigen nicht zu reizen die Letztere zur Richtschnur ihres Handelns macht, ohne doch gradezu ihre Gesinnung aufzuopfern. Chrysothemis findet

sich mit dem Schmerze, wie mit der Entrüstung gleichsam ab; sie giebt ihnen so viel, als es sich mit der Klugheit verträgt und beschwichtigt sich mit der Unmöglichkeit, selbst etwas ändern zu können. Elektra ist aber dadurch in ihrem Schmerz, wie in ihrem Abscheu heroisch, daß sie, entsagend jedem Vortheil, den das Schweigen gewährt, jede äußere Widerwärtigkeit, jeden Mangel erträgt, nur um ihrem Schmerz freien Lauf zu lassen. So ist ihr der Schmerz über den hingemordeten Vater, wie der Abscheu vor den Frevlern gleichsam zur Religion geworden, die sie durch jegliche Berührung mit den Letzteren zu entheiligen fürchtet. Dieser Gegensatz zwischen Elektra und Chrysothemis, der Gegensatz eines durch Klugheit beschränkten und eines alle Folgen auf sich nehmenden rücksichtslosen Schmerzes, entfaltet sich nun auch in höchster dramatischer Lebendigkeit durch die Dialektik scharfer Antithesen, welche in dem Wechsel der Vertheidigung und Anklage alle Konsequenzen dieses Gegensatzes erschöpfen. Elektra bewährt den Gedanken, daß die Tiefe des Lebens nach der Größe des Schmerzes gemessen werden muß, welchen das erstere in sich zu tragen fähig ist. Da Chrysothemis der Schwester ein furchtbares Schicksal, das ihrer von den Frevlern harrt,*) drohend zeigt, wofern sie nicht dem Leid gebiete, so gewinnen die Erwiederungen der Elektra durch solche Aussicht um so mehr einen heroischen Charakter; ihre Entgegnungen sind Worte erhabenen Trotzes, den sie der Klugheit entgegen stellt. Die Hoheit des Sinns der Elektra übt aber doch auch selbst über die furchtsame Chrysothemis eine gewisse Macht aus. Dies ist der Sieg der höhern großartigen Natur, der sich bis auf einen ge-

---

*) Chrysothemis entdeckt der Elektra, worauf die Herrscher sinnen:

Sie wollen, wenn dies Klagen du nicht stillst,
Dich dahin senden, wo der Sonne Glanz
Du nimmer schaust. Lebendig sollst du, tief
In dunkler Gruft, von diesem Land entfernt,
Dein Unglück jammern.

wissen Grad die geringere und schwächere selbst nicht entziehn kann, sobald die letztere einmal in den Kreis der ersteren getreten ist. Das Opfer, welches Klytemnestra, durch ein Traumgesicht geschreckt, dem Grabe Agamemnons zur Abwehr der Gefahr durch Chrysothemis zu bringen beschlossen hat, wird durch der Elektra beredtes Wort vereitelt und an seiner Stelle das schmerzlich süße Liebeszeichen der Kinder dargebracht. Da, wo es gilt die Pietät in ihre Rechte einzusetzen, sie über jedes Bedenken triumphiren zu lassen, steht der Elektra eine Fülle von Beredsamkeit zu Gebote; sie gebietet in solchen Augenblicken gleichsam über den ganzen Umfang ihrer Geisteskraft; ihr großartiger Schmerz, die Tiefen ihrer Pietät, reichen ihr die Waffen des Worts, wodurch sie selbst Chrysothemis rührt und ihren Entschluß ändert. Ein einziges, den ganzen Menschen durchdringendes Gefühl übt in tiefen Naturen eine wahrhaft befruchtende Kraft aus. Gedanken und Worte strömen ihnen im Augenblicke aus dem tiefen Schacht der Empfindung zu und bewältigen selbst diejenigen, welche, sich selbst überlassen, auch vor dem geringsten gewagten Entschluß zurückbeben.

Das erste Zusammentreffen der Elektra mit Chrysothemis brachte den Gegensatz des Standpunkts Beider zur vollständigen Entwicklung und dient besonders dazu uns das heroische Princip in dem Schmerze der Elektra darzulegen. Das Zusammentreffen der Elektra mit der Klytemnestra, welches demnächst folgt, hat dagegen die Bedeutung, den Heroismus des Widerstandes der ersteren auch durch den offen eingestandenen Abscheu gegen die mächtigen Gewalthaber zu bethätigen. Die tragische Gestalt der Elektra ist damit in ein neues Stadium getreten. Der Schmerz der Elektra wird gleichsam durch das Feuer des Kampfes gehärtet. Die Klagen, welche dieselbe in der ersten Scene zu ihrer subjektiven Genugthuung aus ihrer Brust ergießt, welche in der Scene mit Chrysothemis ihre Kraft und Innerlichkeit im Gegensatz der oberflächlichen, rücksichtsvollen

Trauer, als das absolute Recht eines tief verwundeten Gemüths offenbaren, bewähren in der Begegnung mit Klytemnestra ihren großartigen heroischen Charakter, indem sie den Mächtigen selbst ins Angesicht ertönen und furchtlos der Gefahr des Todes trotzen. Die Scene zwischen Elektra und Klytemnestra, welche, wie wir eben angedeutet, ein wesentlicher Fortschritt in der Entfaltung des Charakters der Elektra ist, übt aber insofern auch eine rückwirkende Kraft auf das Verständniß des großen lyrischen Klaggesangs der Elektra aus, als sich dieser, je weiter wir vordringen, immer mehr als der volle Strom einer großen, von einem einzigen edlen Schmerze beherrschten, einer einzigen Empfindung geweihten Natur darstellt. Dies ist der organische Fortschritt in der Entfaltung solcher und ähnlicher Gestalten, daß sich der ursprüngliche Ausdruck der Empfindung durch den Fortgang der dramatischen Bewegung in seiner Aechtheit und ethischen Stärke bewährt. Erst indem wir Elektra in erhabenem Trotze, mit kühnem, vernichtenden Vorwurf, der Klytemnestra gegenüber sehn, empfinden wir auch die Threnodien des Anfangs, als den tiefsten Ausdruck einer in ihrer Trauer unbeugsamen, charakterstarken Natur.

Schon aus der ersten Rede der Klytemnestra, welche mit harten Vorwürfen gegen Elektra beginnt, erfahren wir, wie Elektra ihrer Verachtung der Machthaber gegen die Mutter kein Hehl habe, ja, daß sie sich in immer neuen Vorwürfen ersättigt. Klytemnestra sucht dann das Recht ihrer That, als Sühne für die durch den Vater geopferte Tochter, Iphigenia, darzustellen. Sie erklärt nur die hartherzige Opferung der Tochter an den Vater gerächt zu haben. Elektra aber faßt die verbrecherische That der Mutter nach ihrem rein unsittlichen Grunde auf, sie zeigt der Mutter, daß nur die frevelhafte Lust zu Aegisthos, nicht die Mutterliebe, sie zu dem Verbrechen getrieben, daß die Opferung der Iphigenia allein durch der Artemis Willen, wegen einer übermüthigen Verletzung der Göttin über Agamemnon verhängt

worden sei. Doch stellt sich Elektra in ihrer Gegenrede auch ganz in den Kreis der Argumente Klytemnestras, und kehrt dieselben mit einer furchtbaren Dialektik gegen die Urheberin des Mordes.*) Elektra ist in ihrer Erwiederung eben so streng als kühn, kein Zug kindlicher Regung blitzt durch die finstere Nacht ihres Unwillens und ihres bitteren Zornes. Jegliches Band zwischen Mutter und Tochter ist zerrissen.**) Man fühlt es der gewaltigen Rede der Elektra an, daß sie sich zu immer neuen Schlägen aufrichtet, und daß ihr Herz sich in diesen Strom von Vorwürfen erleichtert. Mit dieser, die Klytemnestra zu dem heftigsten Zorne aufstachelnde Rede hat Elektra das letzte Stadium der Opposition gegen den Zustand, an den sie gekettet ist, erreicht. Das Bild der furchtbaren Einsamkeit ihres gigantischen Schmerzes mitten in der Welt der Verbrechen und des ohnmächtigen, schlaffen Mitleids hat sich vor uns erhoben.

Die entsetzliche Katastrophe für Elektra naht. Der Erzieher bringt die Nachricht von Orestes Tode. Der Schmerz Elektras faßt sich in kurzen, gewichtigen Sätzen von epigrammatischer

---

*) Wir haben namentlich die Worte der Elektra zur Mutter gegenwärtig:

Sieh dich vor, daß du
Aufstellend solch ein Recht den Menschen, nicht
Dir selber aufstellst Reue nur und Schmach.
Denn so wir einen für den andern tödten,
Stirbst Du zuerst, wenn Du Dein Recht empfängst.

**) Es ist ein schöner Zug des Dichters, daß er der Elektra selbst das Bewußtsein zutheilt, durch ihre Schmähung der Mutter über alles Maaß hinauszugehen, aber durch Werke der ersteren zu solchem Thun getrieben zu werden. Sie sagt zu Klytemnestra:

So wisse denn, daß Scham mich drob erfüllt,
Auch wenn es Dir nicht scheint, ich fühle wohl,
Ich handle, wie es meinem Alter nicht
Noch mir geziemt, doch Deiner Feindschaft Haß,
Und Deine Werke zwingen mit Gewalt
Mich ja zu solchem Thun; denn von Verruchten
Lernt sich gar gründlich die verruchte That.

Kraft zusammen; er drückt mit zu gewaltiger Last auf Elektra, um sich in einen Strom der Rede ergießen zu können. Der furchtbare Hohn gegen die Mutter, welche durch diese Nachricht auf einmal sich dem Rächer des Frevels entzogen fühlt, *) und der Ausdruck des verzweiflungsvollen Schmerzes ringen in Elektras Worten miteinander. Sobald Elektra sich allein sieht, spricht sie ihren unendlichen Schmerz über die ganze Größe ihres Verlustes mit durchdringender Kraft aus. Der Mutter Nähe schien ihr Entweihung einer solchen Klage. Nun folgt der Wechselgesang Elektras und des Chors. Der Anblick der Klytemnestra gab der Elektra die Spannkraft, ihrem Schmerze die Farbe des bitteren Hohnes gegen die Mutter zu verleihen. Dem Chore gegenüber äußert sich der Schmerz der Elektra in seiner ganzen auflösenden Gewalt. Es sind sparsame Wehrufe, in die sich ihr Schmerz zusammenfaßt, durch welche sich die Größe desselben aber nur um so erschütternder malt. Aber dieser Abgrund des Schmerzes ist zugleich auch die Geburtsstätte der Erhebung. Die unerschöpfliche Kraft der Elektra bekundet sich gerade darin, daß ihr selbst der höchste Schmerz zu einer Quelle innerer Sammlung und eines neuen Aufschwungs des Gemüths wird. Der Schmerz der Elektra ist gleichsam der Schooß, aus dem ihr immer ein neues tieferes Leben erblüht, und aus dem jetzt die leidende, dul-

---

*) Auch in der Zeichnung der Klytemnestra hat uns Sophokles, um die Nachtseite der menschlichen Natur doch durch einen Strahl der Menschlichkeit zu erhellen, dieselbe einen Moment von dem mütterlichen Gefühle überrascht gezeigt, ähnlich dem britischen Dichter, welcher der Lady Macbeth bekanntlich mitten in der Ausübung des Verbrechens einen menschlichen Zug leiht, indem sie sagt: „Hätte Dunkan nicht geglichen meinem Vater, wie er schlief, so hätt' ichs selbst gethan." So läßt Sophocles die freche Klytemnestra nach der Erzählung von Orestes Tode ausrufen:

O Zeus, was hör' ich! Nenn' ich das erwünscht?
Nenn' ich es hart, doch heilsam? — Ach wie schmerzlich,
Daß mir der Meinen Tod das Leben wahrt.

Gleich darauf kehrt allerdings der alte freche Sinn zurück, mit welchem sie den Tod des Sohnes preist, weil er sie von Furcht befreit.

bende Jungfrau sich zur Heldin aufrichtet. Zum zweiten Mal führt sie der Dichter mit Chrysothemis zusammen. Diese erscheint mit der Freudenbotschaft vom Leben und der Nähe Orests. Elektra reißt sie schnell aus ihrer Täuschung heraus. Aber schon in der Art, wie dieselbe den Tod des Bruders ankündigt, liegt die düstere Hinweisung darauf, daß die That, welche früher dem Bruder zugetheilt war, jetzt auf ihre Schultern gewälzt sei.*) Der Ausdruck gewinnt durch seine Kürze etwas Furchtbares. Man soll es ihm anfühlen, daß Elektra mit sich einig ist, daß ihr der Entschluß aus der Tiefe des Schmerzes als ein Retter aufgestiegen, daß ein Wendepunkt ihres Geschickes eingetreten ist. Sie fühlt sich selbst stark genug, das Werk der Rache zu vollbringen, das Orest, dem Manne, auszuführen nicht beschieden war. Chrysothemis soll mit der Schwester Aegistos tödten. Wie sie dem Bruder hülfreiche Hand geleistet hätte beim rächenden Mord, so soll Chrysothemis jetzt der Elektra ein Gleiches thun. Letztere ruft die Theilnahme der Chrysothemis in einer, alle Gründe aus göttlichem und menschlichem Recht erschöpfenden Rede auf. Die Größe, ja die Furchtbarkeit des Gedankens, den sie ins Werk richten will, stählt die gewaltige Jungfrau. Mit hoher Geisteskraft legt sie das Recht zur That der Chrysothemis in hinreißender Rede an das Herz. Auf der einen Seite gewisser Tod, da Aegisthos ihr Geschlecht zu eigener Rettung vertilgen müsse, auf der andern Seite des Vaters und des Bruders Segen bei den Unteren, des Volkes Beifall, und der weithintönende Ruhm für die von dem Schwe-

*) Dies liegt schon angedeutet in den ersten Worten, in welchen Elektra die Gewißheit von Orestes Tode der Chrysothemis verkündigt:

Er starb, Unsel'ge! — Und von ihm entschwand
Dir jede Rettung; — blick' auf ihn nicht mehr.

Und bald darauf deutet sie noch bestimmter auf ihre Absicht hin, in den Worten:

So steht es Dir! — Doch wenn Du mir gehorchst,
Kannst Du die Last von allem Kummer lösen.

sterpaar vollbrachten That. Chrysothemis beharrt, diesem Aufruf zum Handeln gegenüber, in ihrer Weigerung, wie Ismene gegen Antigone, indem sie Weiber seien und nicht Männer; also Gewalt mit Gewalt zu begegnen, ihnen nicht fromme und nütze. Das Gesetz der Klugheit, in der Aussicht auf ein wahrscheinliches Mißlingen der That, und die selbstsüchtige Furcht vor dem eigenen Untergang sind die letzten entscheidenden Kategorien der Chrysothemis.*) Dieser Gegensatz entwickelt sich nun, wie in der ersten Unterredung der beiden Schwestern, zu einem heftigen Kampf wechselnder Antithesen, welche die Kluft zwischen den Standpunkt der beiden Schwestern nur noch weiter öffnen.**)

Es ist hier nun der Ort, den Entschluß der Elektra selbst Hand an das Werk zu legen, als durchaus in der Natur dieses Charakters und der ganzen Komposition liegend, mit Wenigem nachzuweisen. Man hat in dieser Wendung bisweilen eine Verletzung der Weiblichkeit erblicken wollen, ein Vorwurf, der in-

---

*) Vor Allem drückt sie dies in den charakteristischen Worten aus:

Wer möchte nun, beschließt er, solchen Mann
Zu morden, ungekränkt der Schmach entfliehn?
Sieh zu, daß wir im Leiden größeres Leid
Nicht ärndten, wenn man solche Reden hört.
In nichts befreit es, nimmer nützt es uns,
Wenn wir mit edlem Nachruhm schimpflich sterben.

**) Diese Kluft in der Lebensanschauung der beiden Schwestern, welche sich in dem ganzen Dialog vor uns aufthut, erweitert der Dichter in den letzten Antithesen bis zur völligen Aufhebung jeder Gemeinsamkeit der Gesinnung. Chrysothemis sagt:

Zu prüfen scheinst Du meiner Worte keins!
Elektra: Schon längst, nicht heut erst, halt' ich dies für Recht.
Chrysothemis: So geh' ich nun, denn Du bezwingst Dich nicht,
Mein Wort zu loben, ich — nicht Deinen Sinn.
Elektra: So geh! Denn nimmer werd' ich Dir gehorchen,
Und bätest Du mich noch so sehr, denn Thorheit
Verräth es, Eitlem selber nachzujagen.

sofort schon ganz unbestimmt ist, als man dabei stillschweigend das Wesen der Weiblichkeit nach einem ganz subjectiven Maaßstabe mißt. Allerdings ist es nach der Chrysothemis Standpunkt unweiblich, selbst die Rache zu vollziehen; aber Chrysothemis repräsentirt auch nur das von Rücksichten, selbstsüchtigen Befürchtungen und Klugheitsregeln geleitete Weib, das um jeden Preis sich erhalten, und ihre Lage so erträglich als möglich machen will, ohne doch den Vorwurf der Impietät gegen den Vater geradezu auf sich zu laden. Elektra erscheint dagegen von Hause aus, als ein das normale Maaß der Weiblichkeit weit überschreitendes Wesen, welche uns daher durch sich selbst einen ganz andern Maaßstab der Beurtheilung aufdringt. Je größer und gigantischer uns überhaupt eine Gestalt entgegentritt, desto mehr zwingt sie uns den allgemeinen Maaßstab der Gattung aufzugeben, und sie nach sich selbst zu messen. So Elektra. Sie ist in der ungeheuren Energie ihres Schmerzes, ihrer sittlichen Entrüstung, ihrer Resignation auf jeden Genuß des Lebens, auf jede Verbesserung ihres Zustandes, wenn sie ihrem Schmerz nur einen Augenblick Gewalt anthun sollte, so sehr über ihres Gleichen erhaben, daß sie jeden nur von der Gattung hergenommenen Maaßstab zurückweist. Aber sie ist deshalb nicht Mannweib, kein heroisches Zwittergeschöpf, an welche nur darum der Maaßstab des Weibes nicht gelegt werden kann, weil sie aufgehört hat, weiblich zu empfinden. Im Gegentheil. Die Wurzeln des Empfindens, wie des Denkens sind in Elektra durchaus weiblicher Natur. Die Pietät beherrscht sie durch und durch; nur die Kräfte, welche diese sittliche Gewalt in ihr aufruft, sind gewaltiger, ihre Aeußerungen daher leidenschaftlicher in der Liebe, wie im Haß, im Schmerz, wie im Abscheu, als bei Andern. Elektra hat in der Energie ihres Empfindens etwas den Elementen Verwandtes; so unzerstückelt, so unzersetzt erscheint die Lebenskraft, die Pietät, welche sie treibt. Alle ihre Affekte des Schmerzes, wie des Abscheu's, gewinnen

aber erst die höchste Beglaubigung ihrer Wahrheit durch den Muth zur That, durch den freien Entschluß, sich selbst an die Ausführung des Rechts zu setzen. Elektra ist aber darin durchaus weiblich, daß sie von Hause aus, dem Manne dies Gebiet des Handelns, den Vollzug der Rache einräumt. Darum harrt sie so sehnsuchtsvoll des Bruders; weil mit ihm auch der Tag der Rache kommt. Sie hat also sehr wohl das Bewußtsein dessen, was des Mannes, und was des Weibes ist. Als sie sich aber der einzigen Hoffnung beraubt sieht, mit ihrem Schmerz und ihrem Haß ganz auf sich gewiesen ist, gebiert ihr kühner Geist auch den Entschluß, des Mannes Amt zu übernehmen. Ihrem Gemüthe ist die Bestrafung des Frevlers eine absolute Nothwendigkeit. Nachdem durch den Tod des Bruders das natürliche Organ zur Vollziehung der Rache vernichtet ist, tritt sie an seine Stelle, weil die Sühne des an den Vater begangenen Verbrechens ihr heilige Pflicht ist. Gerade daß Elektra entschlossen ist, das Aeußerste selbst zu vollbringen, daß sie sich selbst allen Gefahren der That blosgeben will, beweist, daß ihr der Schmerz und die Rache heilig geworden sind. Erst der unabänderliche, durch die Gegenrede der Chrysothemis nur noch mehr gestählte Entschluß zur That giebt den erschütternden Klagen der Elektra die höchste Weihe, weil wir das Wort erst dann wahrhaft als den tiefsten Ausdruck der Innerlichkeit anerkennen, wenn es sich durch die That zu bewähren vermag. Wie der Charakter der Elektra angelegt ist, so erscheint der Akt derselben, nach der ihr gewordenen Nachricht von Orestes Tode, allein die That der Rache zu vollbringen, ein in der Natur derselben tief begründeter Zug, und nur der nothwendige Ausdruck ihrer großartigen, durch Schmerz geweihten Persönlichkeit.*) Es ist

*) Selbst der Chor, obgleich seiner Natur nach sonst immer dem Extrem abgewandt, und von dem Aeußersten abmahnend, erkennt nach dieser Scene zwischen Elektra und Chrysothemis die hohe Sittlichkeit und die Größe der Erstern an, da sie durch diesen Entschluß zur That der Rache

ein tiefer Zug des Dichters, daß Elektra, als sie die Schwester zur Theilnahme an der That der Rache aufruft, nur des an Aegisthos zu vollziehenden Mordes gedenkt, nicht aber der Mutter. Dadurch wird einmal der Entschluß heroischer, weil Gefahr bringender, und zugleich menschlicher. Denn so sehr auch jedes Band der Pietät zwischen Klytemnestra und Elektra zerrissen ist, so würde es uns doch als ein unweiblicher Zug mehr empören, als erschüttern, aus der Tochter Munde den Muttermord verkündigen zu hören. Darum vernehmen wir nur des Aegisthos Namen, als den zum Tode bestimmten. Ob die Rache auch noch ein anderes Opfer heische, wird in ein wohlthuendes Dunkel gehüllt.

Indessen erscheinen Orest und Pylades mit der Urne des todtgesagten Bruders, eine Scene, welche für Elektra den ungeheuren Umschwung aus der Nacht des Unglücks zur hellsten Freude vorbereitet. Elektra wird bei dem Anblick der Urne von der höchsten Wehmuth ergriffen, und ergießt diesen tiefen Schmerz vor uns in die seelenvollsten Klagen. Dieser Erguß hat vorzugsweise den Charakter des Elegischen. Es ist nicht, wie bei ihrem ersten Auftreten, jene gewaltige Zornesfluth, die immer

---

bewiesen hat, wie sie kein anderes Gesetz kenne, als die Ehrfurcht vor Zeus. Es ist von großer Schönheit in der Composition, daß uns unmittelbar nach der Scene, in welcher Elektra sich selbst zur Vollziehung der Rache geweiht hat, also nach einer solchen Spannung unseres Gemüths, der Chor durch seine Wünsche, Betrachtungen und Anerkennung der Hoheit der Elektra uns theils beruhigt, theils jede Reflexion, als ob Elektra den Boden des Weibes verlassen habe, von uns entfernt. Vor Allem geschieht dies in den Schußworten des Chorgesanges:

In Macht, Reichthum und Glück
Magst Du über Deine Feinde thronen, wie
Nun Du im Elende darbst!
Denn wenn auch Leid tief Dich jetzt niederbeugt, o Tochter,
So fand ich stets Dich doch dem ergeben,
Was uns erwuchs als höchstes Gesetz;
Der Götter Ehrfurcht war stets Dir heilig.

neu aus dem Gemüth hervorbringt, sondern ein in tiefe Wehmuth aufgelöster Schmerz; Elektra ist hier ganz Weib, und vom Weh des Verlustes durchzittert, welches nur momentan die furchtbare Erinnerung an die Mutter durchzuckt. Man sieht, daß der Dichter die Elektra alle Scalen des Schmerzes, alle Formen der Klage durchlaufen läßt. Der sittliche Schmerz ist die Substanz der Elektra, welcher, vermöge seiner Kraft, eine Fülle von Aesten und Zweigen treibt, aber von der Wurzel bis zur Krone in aller Mannigfaltigkeit doch stets ein und derselbige ist. Dadurch erscheint Elektra recht eigentlich als das Meisterstück des Schmerzes.

Diesem Erguß folgt der in den lebhaftesten Wechsel der Rede und Gegenrede übergehende, die Spannung des Gemüths herrlich versinnlichende Dialog zwischen Orest und Elektra, durch welchen Letztere von dem auftauchenden Zweifel von Orestes Tode rasch bis zur seligsten Gewißheit seiner Gegenwart erhoben wird. Die unzweifelhafte Wahrheit, daß Orest vor ihr steht, übermannt Elektra; sie kann sich jetzt, wie damals, als sie seinen Tod erfuhr, nur zu einzelnen Rufen des Entzückens sammeln. Die höchsten Spitzen plötzlichen Weh's und plötzlicher Freude üben auf die so geistesstarke, des Worts so mächtige Elektra, einen überwältigenden Eindruck aus. Auch hierin hat der Dichter nicht vergessen, uns die tiefe Wurzel des Weibes zu zeigen. Bald aber sammelt sich Elektra zum lyrischen Erguß ihres Entzückens. In Orestes Erscheinen erkennt sie das Wallen der Götter. Es ist, als ob durch des Orestes Anblick jeder andere Gedanke, selbst der der Rache, momentan aus ihr hinweggetilgt ist; so ganz und gar lebt sie nur in ihm und durch ihn. Erst Orestes mahnt sie vom Ueberschwänglichen der Rede ab und dringt auf das was Noth ist zu ihrer Sicherheit.*) Erst diese

*) Orest sagt nach dem lyrischen Ergusse der Elektra zu derselben:
Dies Ueberschwängliche der Rede laß,
Nicht, wie die Mutter frevle, lehre mich,

Mahnung giebt Elektra sich selber wieder. Man sieht, auch in der Art, wie der plötzliche Umschwung des Geschicks von Elektra empfunden wird, ist sie ganz Weib, ganz Empfindung. Ist doch derjenige erschienen, dem Elektra allein jetzt das Werk der Rache überlassen kann. Um keine Seite der pietätsvollen Empfindung der Elektra unberührt zu lassen, führt der Dichter unmittelbar nach dieser Scene den Erzieher herbei, zunächst um die der Freude Hingegebenen zur Vorsicht, wie zur Beschleunigung der That zu mahnen. Als Elektra in dem fremden Manne den erkennt, welcher den Orest nach der Ermordung des Vaters nach Phocis hin gerettet, bricht ein Strom des Entzückens und der Dankbarkeit aus ihr hervor. Man sieht, welch' einen Reichthum des Gemüths für alle Verhältnisse der Pietät der Dichter der Elektra zugetheilt hat.

Die furchtbare Katastrophe der Rache naht. Die Männer gehn zu ihrer Vollziehung in das Haus. Elektra fleht zu den Göttern um ihren gnädigen Beistand, damit kund werde, daß die Götter für ruchlose That Erwiederung gewähren. Der ganz kurze, nur aus einer Strophe und Gegenstrophe bestehende Chorgesang versinnlicht die Spannung des Gemüths, und deutet auf den Vollzug der düstern That hin. Elektra kehrt aus dem Hause zurück; sie ist in fieberhafter Aufregung; weiß sie doch was im Werke ist! Auch soll Aegisthos unvorhergesehenes Nahen verhindert werden. Da tönt der Schrei im Hause. Elektra horcht auf. Alle ihre Nerven sind gespannt. Vor ihrem Geiste schwebt nur die tief empfundene Schmach und der am Vater vollbrachte Mord. Aus dieser aufgeregtesten Erinnerung an den Frevel bricht, gleichsam wie ein dämonischer Laut, die grauenhafte Mahnung zur Doppelung des Schlages her-

---

Nicht wie des Hauses Vatergut Aegisthos
Erschöpft, vergeudet, sinnlos ausgestreut.
Durch Worte wird die Gunst der Zeit verscheucht.

vor.*) Elektra ist in diesem Momente außer sich. Die höchste Spannung des Gemüths, die Furcht vor einem Mißlingen der That, das lebendige Gefühl erlittner Schmach, alles dies zusammengenommen versetzt die Elektra in einen Zustand, aus welchem diese über das Maaß der weiblichen Natur hinausgehenden Worte ertönen. Sie müssen daher wie ein halb unfreiwillig ausgestoßener Ruf zu uns dringen. Es ist ein einziges Wort, in welchem sich der Dämon der Maaßlosigkeit des Hasses ankündigt, ohne daß dies dem Charakter der Elektra widerspricht. Unmittelbar darauf hat Elektra nur den Wunsch, daß derselbe Schlag auch den Aegisthos möchte getroffen haben.**) Auch nach der Ankündigung des Orest, daß der Uebermuth der Mutter Elektra nicht mehr beschimpfen werde, erwiedert Elektra nichts. Fern ist jeder Laut des Schmerzes, wie der Freude. Jener Ruf während der That erscheint uns nur wie der Schrei einer bis zur dämonischen Wuth gesteigerten Natur. Darum schließt der Dichter diesen Abgrund des Gemüths augenblicklich, nachdem er sich einen Augenblick vor uns geöffnet hat.

Mit Aegisthos Ankunft, der völlig sorglos und in der freudigen Gewißheit von Orestes Tode erscheint, kehrt in Elektra die volle Besonnenheit zurück. Die kurzen, doppelsinnigen Antworten, welche sie dem fragenden Aegisthos giebt, sind der Ausdruck ihrer Ueberlegenheit, mit welcher sie über der blutigen Katastrophe steht, denn ihren Worten wohnt die furchtbare Ironie eines Doppelsinns bei, welche den sorglosen nur noch sorgloser macht, und ihn den Wissenden zugleich als das unrettbare Opfer bezeichnet. Ihr Ton wird daher auch etwas von jener Ruhe zeigen, unter welcher ein Vulkan kocht. Diese

---

*) Wir meinen die furchtbaren Worte der Elektra auf den Ruf der Klytemnestra: Weh! man erschlägt mich! „Dopple, wenn Du kannst, den Schlag!“

**) Klytemnestra ruft: „Weh mir! noch einmal!“ worauf Elektra erwiedert: „Wär' es doch Aegisthos mit.“

tragische Ironie steigert sich noch, als die Thore des Palastes sich öffnen und Orest und Pylades neben der verhüllten Leiche der Klytemnestra erscheinen. Die Enthüllung erst reißt den Aegisthos aus seinem Wahne und zeigt ihm auch gleich den Abgrund, der ihn empfangen soll. Die beginnende Wechselrede zwischen Orest und Aegisthos unterbricht Elektra, indem sie zu ungesäumter That auffordert. Denn jeder Augenblick Aufschub schließt ihr die Möglichkeit einer Vereitelung der Rache ein. Mit Aegisthos Tod aber wird ihr erst Linderung ihrer Noth.*) Nach dieser Mahnung der Schwester zwingen die Männer den Frevler in das Haus hinein, um ihn dort der verbrecherischen Gattin zuzugesellen. Die Ausführung der That fällt dem männlichen Arm anheim, dem muthigen Weibe bleibt nur der Antrieb zur schnellen That. Die Vollbringung der Rache selbst wird unserm Auge entzogen. Wir scheiden nur mit der Gewißheit, daß auch Aegisthos dem unbeugsamen Gesetze sittlicher Vergeltung nicht entrinnen könne.

Der Charakter der Elektra ist bei Sophocles zu seiner bei weitem höchsten poetischen Geltung und seiner entwickeltsten Darstellung gekommen. In den Choëphoren des Aeschylus ist Orest der Mittelpunkt der Tragödie, nicht Elektra. Hier

*) Es sind dies überhaupt die letzten Worte, welche Elektra in der Tragödie spricht:

Laß ihn nicht mehr reden,
Beim Zeus, o Bruder! — nicht die Worte dehnen!
Warum dem Bösewichte noch die Gunst
Des Aufschubs lassen, wenn er sterben soll!
Nun tödt ihn schnell, und wirf ihn Todtengräbern,
Wie Er mit Recht verdient, im Tode vor,
Entfernt von uns. Denn so allein nur wird
Mir Linderung von meiner alten Noth.

Man sieht, der Dichter läßt ganz in Uebereinstimmung mit der Composition der Gestalt der Elektra dieselbe mit einer herben Wendung scheiden, in der sich auch im Augenblick vor der That der Zug tragischer Furchtbarkeit nicht verbirgt.

waltet überhaupt der Gedanke der Blutrache, welche in uralten Satzungen gegründet und die erste unvollkommene Form ist, wodurch die Verletzung des Rechts durch eine neue, aber gebotene Verletzung gesühnt wird. Charakteristik und dramatische Komposition erscheinen in den Choëphoren, dem Kunstcharakter des Aeschylus gemäß, in viel größerer Einfachheit, als bei Sophocles. Die ganze Katastrophe ist bei Aeschylus mehr von ihrer furchtbaren Seite gefaßt, welche sich symbolisch gleichsam schon durch den Schauplatz der Tragödie, das Grabmal des Agamemnon, ankündigt, welches uns Sophocles dagegen gänzlich entzogen hat. Auch hat bei Aeschylus die That der Rache mehr, als bei Sophocles den Charakter einer Naturnothwendigkeit, indem Apollo selbst, der den Mord an dem Gatten rächende Gott, es ist, welcher die Vergeltung gebieterisch von Orest fordert. Die Vollziehung der Rache weist bei Aeschylus durch die Verwirrung, welche Orest nach vollbrachtem Morde ergreift, indem er die Erinnyen, als Rächer des Mutterblutes auf sich losstürmen sieht, auf den neuen Kampf der beiden sittlichen Gewalten hin, welche in Orest's Innerm selbst schon streiten; ein Kampf, welcher jetzt durch die göttlichen Vertreter dieser Mächte geführt wird. Bei Sophocles schließt sich dagegen die Tragödie ganz in sich ab. Hier erscheint die Vollbringung des Mordes an den Frevlern als die Eroberung der Freiheit, welche sich Atreus Stamm nach unsäglichen Leiden endlich erkämpft hat,*) also als eine That, welche nicht noch auf eine neue Sühne hinausweist. Dies ist in der ganzen Komposition begründet. Vom Standpunkt des Aeschylus aus, wo Orest, als Organ des Gottes, das Werk der Rache ausführt, mit dem

*) Denn die Tragödie schließt mit folgenden Worten des Chors:
O Atreus Stamm, wie erkämpftest Du Dir
Nach unsäglichen Leiden durch diesen Sturm
Mühvoll doch endlich die Freiheit!

Bewußtsein, durch seinen Gehorsam gegen Apollo die Erinnyen, die Schützer der auf rein natürlichem Grunde ruhenden sittlichen Verhältnisse gegen sich aufzuregen, ist von Hause aus eine Collision gegeben, welche ihre Lösung fordert. Bei Sophocles rächen Elektra und Orest nicht nur den Mord des Agamemnon, sondern den ganzen Umfang der Schmach, den die Geschwister, vor Allen Elektra, erfahren haben. Daher ist auch hier nicht, wie bei Aeschylus, Orest, der Vollbringer der Dike, der Mittelpunkt, sondern die gemißhandelte, herabgewürdigte, in ihren heiligsten Gefühlen unablässig verhöhnte Tochter. Durch ihre Empörung gegen die wachsende Frechheit der Verbrecher gewinnen wir die Anschauung einer tiefen, sittlichen Entartung der Machthaber, welche weit über die an Agamemnon vollbrachte That hinausreicht und daher auch nicht einen gleichen Rückschlag im Gemüthe des Rächers, wie bei Aeschylus, fordert.

Während Aeschylus, seinem Plane gemäß, die Elektra gegen Orest zurücktreten läßt, da ihm Alles um die Darstellung der sittlichen Collision zu thun ist, welche wesentlich in den vom Gott zum Rächer bestimmten Orest fällt, so hat Euripides zwar, wie Sophocles die Elektra in seiner gleichnamigen Tragödie zum Mittelpunkt gemacht, ist aber in seiner Zeichnung weit hinter der Idealität des Sophocles zurückgeblieben. Um neu zu sein, blieb dem Euripides nichts weiter übrig, als die tiefen Schmerzen des Gemüths, das Seelenleiden der Sophocleischen Elektra durch ein Uebermaaß der äußeren Leiden zu überbieten. Euripides nimmt daher unser Mitleiden vorzugsweise durch den elenden, unwürdigen Zustand in Anspruch, in welchen er die Elektra versetzt hat. Bei Euripides ist Elektra die schmachvoll erniedrigte Königstochter, indem sie Aegisthos aus Furcht einem armen Bauersmann als Gattin zugetheilt hat. Das Bild des äußern Elends und der Noth wird hier zu einem Hauptmotiv für unsere Theilnahme gemacht. Darin aber liegt die Schwäche der künstlerischen Komposition. Bei Sopho-

cles quillt unser Mitleiden für Elektra wesentlich aus der Tiefe ihres Schmerzes und aus der ungeheuren Gewalt der sittlichen Schmach, welche sie durchleben muß. Der unkönigliche, äußere Zustand, in den sie versetzt ist, erscheint theils nur als ein beiher spielendes Moment, theils als eine freiwillig von der Königstochter gewählte Beschränkung, indem sie sich um jeden Preis von der Gemeinschaft mit den Machthabern fern halten will. Man würde indessen sehr Unrecht thun, wenn man die Kunst des Euripides gerade nach dieser, zur Vergleichung freilich sehr einladenden Tragödie messen wollte. Euripides hat unendlich Erschütternderes, Tragischeres gedichtet, als seine Elektra. Denn diese zeigt uns nur die Vertauschung der innern Leiden mit den äußern; sie ist das Abbild des gemeinen Lebens und nimmt daher vorzugsweise auch nur das oberflächliche Mitleid mit dem äußern Elend der Heldin in Anspruch; während die Elektra des Sophocles sich allein an unsere sittliche Natur wendet, sie aufregt, und alle anderen Waffen verschmäht, um unser Mitleid in Bewegung zu setzen. In der Vergleichung dieser beiden Gestalten bestätigt sich augenfälliger, als irgend wo der von Aristoteles ausgesprochene Unterschied der beiden Dichter, daß Sophocles die Menschen bilde, wie sie sein sollen, Euripides, wie sie sind. Denn die Sophocleische Elektra ist das Abbild einer idealen Natur, in welcher das äußere, sinnliche Leiden durch das Leiden des Gemüths unendlich überboten und so zu sagen verzehrt wird, die Euripideische Elektra dagegen das Abbild der gewöhnlichen Naturen, wie sie das tägliche Leben bietet, in welchen das Gefühl der äußern Noth das Gefühl für den sittlichen Schmerz weit hinter sich zurückläßt. Es liegt außer unserm Zweck, die weitere Komposition der Elektra des Euripides im Vergleich mit der Sophocleischen weiter zu verfolgen; es konnte uns hier nur darauf ankommen, den Kern des Unterschiedes in der Charakterbildung der beiden Elektren anzudeuten.

Constanze in Shakespeare's König Johann.

Wie in der eben von uns entwickelten Elektra die Pietät der Tochter und Schwester das Pathos ihres ganzen Handelns und Denkens bildet, so ist bei der Constanze, Arthurs Mutter im König Johann, die Mutterliebe die sie bewegende Leidenschaft. Dieselbe tritt aber nicht in ihrer rein sittlichen Gestalt vor uns hin; sie erscheint nicht als die durch keine andere Elemente getrübte Pietät, wie in der Elektra die Liebe zum Vater und Bruder. Wir müssen zum Verständniß des Charakters der Constanze daran erinnern, was wir oben bei der Entwickelung des Bastards Faulconbridge gesagt haben, daß der König Johann ein großes Gemälde der selbstsüchtigen Politik sei, welche die höchsten Schichten der Gesellschaft ergriffen habe und sich vor Allen in dem Thun der Herrscher darstelle. Dieses Element des Egoismus spielt nun auch in das Pathos der Mutterliebe der Constanze hinein und modifizirt wesentlich ihren Charakter. Denn die mütterliche Liebe der Constanze zu Arthur ist vom Ehrgeiz der Fürstin durchzogen, welche für sich selbst kämpft und in der leidenschaftlichen Vertheidigung der Rechte des Knaben Arthur zugleich auch ihren Ehrgeiz befriedigt. Constanze ist insofern auch in den allgemeinen Strudel der Selbstsucht hineingerissen, welcher die Fürsten und Machthaber alle im König Johann bewegt, als auch ihre leidenschaftliche Liebe zum holden Arthur nicht frei ist von einem egoistischen Charakter. Aber die Art, wie Constanze ihre Leidenschaft vertritt, ist so großartig und erschütternd, daß sie dadurch zu einer tragischen

Gestalt wird. Gegen die kalten, selbstsüchtigen Fürsten hebt sich diese riesenhafte Leidenschaft herrlich ab. Denn in Constanze ist die volle ungebrochene Naturkraft mächtig, in der alle Seiten des Geistes noch in ungeschiedener Einheit wirken. Gerade in der Stärke, mit welcher die Fürstin ihre Leidenschaft verficht, in der jedes Maaßes spottenden Gewalt ihrer Empfindung, in der sich unabläßig überbietenden Kraft der Rede liegt die specifische Schwere, die Ureigenthümlichkeit dieses Charakters. Dem kalten, herzlosen, berechnenden Egoismus gegenüber, erhebt sich in Constanze die Urgewalt der Leidenschaft, welche daher auch die Keime ihrer Zerstörung in sich selbst trägt. Wir bemerkten bereits in der Entwickelung des Bastards, daß auch Constanze kein vollgültiges Recht zum Siege habe, weil ihr der Triumpf der Rechte des jungen Arthur selbst wieder nur zur Befriedigung des Ehrgeizes gedient hätte, daß uns also in der Erhebung des Sohnes der Constanze auf den Thron von England durchaus noch keine Versöhnung und keine Gewähr der Zukunft gegeben wäre, indem dann der Ehrgeiz nur in einer andern Gestalt die Herrschaft gewonnen hätte. Darum geht Constanze an ihrer Leidenschaft zu Grunde, weil dieselbe nicht eine durch und durch sittliche und berechtigte ist. Sie reibt sich durch die Maaßlosigkeit ihrer Leidenschaft auf, aber ihre Zerstörung ist keine Vernichtung einer nur unschuldig Leidenden, sondern das Resultat einer gerade durch die Selbstsucht so gränzenlos gesteigerten Leidenschaftlichkeit. So durchdringen sich im Pathos der Constanze Recht und Unrecht, und gerade dadurch ist sie tragisch. Wir trauern nicht über das Verschwinden der Fürstin, weil sie durch ihren Ehrgeiz jede ruhige Entwickelung des Staatslebens gehemmt hätte, und dennoch gewinnt die Tiefe des Gemüths, die Größe der Leidenschaft, welche sich in riesigem Wachsen vor uns darstellt, unsere lebhafteste Theilnahme. Wir durchleben die alle Kräfte der Seele aufregende Leidenschaft der Constanze mit, wir drücken mit ihr den Fürsten das Brandmal

des Treubruchs ihres gegebenen Wortes auf, wir zittern mit ihr für das Geschick des jungen Arthur, wir lieben mit ihr den holden Knaben, wir theilen ihre Verzweiflung, nachdem er ihr entrissen und sich in den Händen seines grausamen Oheims befindet, und dennoch wünschen wir im Interesse des Ganzen, im Interesse des öffentlichen Wohls, daß Constanze nicht zur Macht gelange; ja wir betrachten sogar ihr Scheiden als eine Wohlthat für die innere Ruhe und das Gedeihen der öffentlichen Interessen. Jede mit einer übermenschlichen Gewalt auf uns eindringende Leidenschaft bannt uns unwillkührlich in ihren Zauberkreis und nöthigt uns alle Schmerzen und Schrecken des Innern mit zu durchleben. So wirkt auch Constanze wesentlich als eine dämonische Gestalt, ausgerüstet mit einer ungeheuren Gewalt der Empfindung und einer unversieglichen Kraft der Phantasie, welche aus der erstern stets neue Waffen schmiedet, und einen Reichthum von immer neu sich drängenden gigantischen Bildern schafft.

Constanze erscheint vom ersten Augenblick ihres Auftretens an als ein Weib von höchster Gereiztheit und von ehrgeiziger Spannung. Man fühlt ihrer ersten Rede sogleich eine schmerzlich bewegte Vergangenheit an, welche sie in diesen aufgeregten Zustand versetzt hat. Und auch in dieser Beziehung hat uns Shakespeare den Geist der Geschichte bewunderungswürdig wiedergegeben, indem er, da die früheren bittern Erlebnisse der Constanze außerhalb der Tragödie lagen, dieselbe doch so bildete, daß sie von Hause aus als eine durch Leiden und Täuschungen mancher Art hindurchgegangene und in gereizten Zustand versetzte Frau vor uns steht.*) Constanzens erste

---

*) Was uns die Geschichte von Constanze überliefert, zeigt uns eine in Leiden und Unglück großgezogene Frau, bei der uns eine große Aufgeregtheit des Gemüthes sehr natürlich erscheint. Geboren 1164 ward sie schon im dritten Jahre von König Heinrich II. von England als Geißel

Worte begrüßen mit Leidenschaft das zu Gunsten ihres Sohnes Arthur abgeschlossene Bündniß zwischen Frankreich und Oester-

---

für ihren Vater fortgeführt, später mit dem ihr schon von Jugend an bestimmten Sohn des Königs Gottfried Plantagenet vermählt. Die Bretagne war indessen unablässig gedrückt und ausgesogen worden. Gottfried, der immer die Interessen der Bretagne gegen die englischen Unterdrücker vertheidigt hatte, starb drei Jahre nach der Vermählung bei einem Turnier in Paris. Einige Monate darauf gebar Constanze den Sohn, Arthur genannt. An ihn knüpfte die Bretagne schöne Hoffnungen. Nun beginnen aber erst recht die Leiden der Constanze. Auf die Weigerung der Fürstin ihren Sohn in Heinrichs II. Macht zu geben, brach dieser verheerend in die Bretagne ein, nahm durch Verrath die Fürstin und ihre Kinder gefangen und zwang sie zur Vermählung mit einem seiner Günstlinge, dem Grafen von Chester. Ein Jahr später, gleich nach Heinrichs II. Tode 1189 ward dieser der Constanze aufgezwungene Gatte von den Bretagnern vertrieben. Richard Löwenherz setzte vor seinem Zuge nach Jerusalem den jungen Arthur zum Erben aller seiner Besitzungen ein. Sieben Jahre lang herrschte nun Constanze unumschränkt im Namen des Sohnes; 1196 ward der junge Arthur von den Ständen als Herzog von Bretagne anerkannt; sie aber theilte die Macht. Richard, zurückgekehrt nach England, war über diesen Schritt, als einen Gewaltstreich empört. Durch schändlichen Verrath bemächtigt er sich der Constanze auf einer von ihm anberaumten Zusammenkunft in Pontorson. Ihr früherer Gatte führte den Streich aus. So ward sie 18 Monate gefangen gehalten. Ihr Abscheu gegen den Gatten wuchs. Die Versuche ihre Freiheit zu erlangen scheiterten an dem Starrsinn und Trotz Richards; ja die Bretagne ward von neuem verwüstet. Der junge Arthur war indessen durch einen treuen Diener in die Festung Brest gerettet worden. 1198 ward Constanze aus der Gefangenschaft befreit, später trennte sie sich von dem verhaßten Gatten, und gab ihre Hand dem Grafen Guy von Thouars, welcher ihre Sache tapfer gegen England vertrat. Constanze stellte jetzt den jungen Arthur unter die Vormundschaft des Königs von Frankreich, welcher die Rechte des jungen Arthur gegen den Oheim Johann zu vertheidigen versprach. Man sieht aus diesem kurzen Abriß der Schicksale dieser Fürstin, welch' einen Wechsel des Glücks dieselbe durchlebt und wie sehr ihr Gemüth durch die Kämpfe, welche sie schon bestanden, aufgeregt sein mußte. Die Tragödie nimmt ihren Anfang von dem Zeitpunkt des zwischen Constanze und dem König von Frankreich zu Gunsten des jungen Arthur geschlossenen Bündnisses.

reich gegen die Anmaßungen des räuberischen Johann.*) Es ist diese erste Scene der Constanze darum für die Darstellung schwierig, weil diese uns gleich in der Begrüßung des Bündnisses das Kolorit von Leidenschaft zeigen soll, aus dem wir die Gewalt der später hervorbrechenden Affekte ahnen können. Die zweite Scene zeigt uns Constanze schon in leidenschaftlicher Bewegung. Sie steht dem ihr so verhaßten König Johann und seiner Mutter Eleonore gegenüber. Schon der Anblick dieser Gegner, in welchen sie Räuber ihres Rechts erblickt, stachelt sie auf. Sie hört die Rede ihres Anwalts Philipp mit den Zeichen lebhafter Zustimmung und mit dem Gefühl des Stolzes auf ihr Recht an. Auf die herausfordernde Frage der Eleonore an Philipp von Frankreich erwiedert sie mit kurzem kategorischem Wort **) und auf die folgende Schmähung mit einer dieselbe weit überbietenden Leidenschaft und Hohn. Die Schranken des Affekts sind geöffnet. Er kleidet sich zuerst in die Farbe bittern Spottes, dann bricht er hervor in seiner eigentlichen Gestalt, den Fluch auf der Gegner Haupt herabrufend.***) Constanze muß gleich in diesem ersten Ausbruch ihrer Leidenschaft erschütternd wirken. Freunde und Feinde soll ein Erstaunen ergreifen über ihren losgelassenen, entfesselten Zorn. Stolz und Mutterliebe treiben gemeinsam diesen Affekt hervor. Constanze

---

*) Ihre erste Worte sind:

O nehmt der Mutter, nehmt der Wittwe Dank,
Bis eure starke Hand ihr Stärke leiht
Zu besserer Vergeltung eurer Liebe.

**) Eleonore fragt:

Wen, Frankreich zeihest Du der Anmaßung?

worauf Constanze mit den Worten einfällt:

Laß mich die Antwort geben! — Deinen Sohn.

***) Dies hebt mit den Worten an:

„Scham über euch!“ und setzt sich bis zu den beschwichtigenden Worten Philipps: „Still Fürstin! oder mäßigt besser euch“ fort.

ist so geartet, daß sie sich im Ausdruck ihrer Leidenschaft gar nicht genug thun kann; sie greift immer nach einer neuen stärkeren, vernichtenderen Wendung. Ueberall hört man die Stimme einer, in ihren heiligsten Gefühlen, ihren höchsten Interessen gekränkten, gemißhandelten Frau.

Entsetzte uns Constanze schon im zweiten Akt durch den Ausbruch ihres Affekts, so steigert sich derselbe im dritten Akt zu einem wahren Sturm der Leidenschaft. Was ist indessen geschehen? Die Könige von Frankreich und England haben sich versöhnt, die Vermählung zwischen Blanka von Castilien und Louis von Frankreich soll diese Versöhnung besiegeln. Arthurs Rechte sind also geopfert worden. Mit dieser Gewißheit tritt Constanze im Beginn des dritten Aktes vor uns hin. Ihre erste Rede ist der Ausdruck wilder Verzweiflung, welche das schon Gewisse mit ungläubigem Sinn aufnimmt, nur um sich noch einen Augenblick in süßer Täuschung zu wiegen.*) Die wiederholte Bestätigung der Verbindung und des holden Arthurs beschwichtigendes Wort reißen die Mutter zu einem Strom von Leidenschaft fort, in welchem indessen die Mutterliebe hinter den mütterlichen Stolz auf Arthurs schöne Bildung verschwindet und die Selbstsucht der Mutter das Wort führt.**) Ja, Constanze ist im Ausdruck dieser Empfindung unerschöpflich, bis sie unter ihrer Last für den Augenblick erliegt. Constanzens ganzes

---

*) Dies ist der Sinn der ganzen leidenschaftlichen Rede, mit welcher Constanze den Akt eröffnet:

So sich vermählt! den Frieden so geschworen! u. s. f.

**) Die ganze Stelle der Constanze von den Worten an:

Wärst Du, der mich beruhigt wünscht, abscheulich,
Häßlich und schändend für der Mutter Schooß, u. s. f.

ist ein entschiedenes Zeugniß, daß die Mutterliebe in Constanze nicht als eine reine, so zu sagen uneigennützige Empfindung, sondern mit selbstsüchtigem Stolze auf die edle Bildung und Schönheit des Sohnes gemischt auftritt.

Wesen, ihre maaßlose Leidenschaft und ihr Stolz rauben ihr in den Ausbrüchen des Affekts den tiefen Antheil unsers Herzens über die Verkürzung ihres Rechts; während der holde, friedliche, zarte Arthur gerade in seiner, so viel Tiefe der Empfindung bergenden Wortkargheit unsere innigste Theilnahme in Anspruch nimmt. Wir scheuen und entsetzen uns vielmehr vor Constanzen, als daß wir mit ihr trauern, denn wir fühlen in dem Sturm der mütterlichen Wuth zugleich auch den Stolz und den Zorn über die Einbuße der Macht, wenn Constanze dies auch nicht in direkten Worten ausspricht. Constanze richtet sich beim Anblick der nun befreundeten Könige wieder auf. Sie donnert den Fluch in schwellenden Tönen auf den Tag dieses Bündnisses herab;*) auch hier ihre gewaltige Kraft in immer gehäuften Schmähungen gegen die Treulosigkeit der Fürsten ergießend. Dann begrüßt sie den Bannfluch Roms auf König Johann, als einen neuen Halt für ihre Rechte, als eine Quelle des Trostes,**) der ihr endlich durch die Trennung des eigennützigen Bündnisses wird. Constanze bleibt sich in der Ueberkraft ihrer Affekte immer gleich; ihre glühende Phantasie wuchert mit der Gewalt der Rede, sie wirkt als eine das Subjekt unwillkührlich fortreißende Kraft; daher die Bilderpracht, welche der üppige Boden ihrer Phantasie unablässig hervortreibt. Diese malt ihr das Entzücken der Herrschaft, wie die Schrecken eines machtlosen Lebens aus; nun ergreift sie jedes Ereigniß, welches eines dieser Extreme berührt, mit unwiderstehlicher Ge-

---

*) Dies beginnt mit den Worten:

Ein Sündentag und nicht ein Feiertag!

**) Vor Allem in den Worten:

O sei's erlaubt,
Daß ich mit Rom mag eine Weile fluchen!
Ruf Amen, guter Vater Kardinal,
Zu meinem Fluch; denn ohne meine Kränkung
Hat keine Zunge Kraft, ihm recht zu fluchen.

walt. Da Constanze nur diesen einzigen Kern des Lebens kennt und empfindet, so concentrirt sie auch auf diesen einzigen Punkt alle ihre Kraft des Geistes und des Gemüths. Sobald diese Substanz ihres Lebens berührt wird, öffnet sich augenblicklich die ganze Tiefe ihrer Leidenschaft und freigebig schüttet die Einbildungskraft alle Schätze vor ihr aus, um der ersteren ein königliches Gewand zu geben. Constanze schreitet in allen ihren Affekten wie eine Heroine einher, welche durch die Intensität ihrer Kraft und die Fülle der Phantasie an die Gestalten des mythischen Zeitalters erinnert. Wir trauen der leidenschaftlichen Frau jede Kühnheit des Entschlusses, jeden Heroismus der That zu, solch eine Ueberfülle von Phantasie, Stolz und glühender Leidenschaft ist in ihr lebendig. Darum erscheint sie uns mitten in ihrer Umgebung wie ein erotisches Gewächs, das auch durch die kalte Temperatur eines prosaischen Egoismus zerstört werden muß. In dieser ungeheuren Concentration der Empfindung und der Phantasie liegt schon der Keim der Auflösung dieser Natur. In dem Momente, wo die Mutter durch den Verlust des Theuersten nicht nur tödtlich getroffen, sondern damit auch dem Stolz alle Aussicht auf Befriedigung geraubt wird, muß auch Constanze erliegen, denn jeder Halt ihres Lebens ist von jetzt an gebrochen. So aufgelöst sehen wir sie nach des jungen Arthurs Festnehmung durch den tückischen, verrätherischen Oheim. Nun begegnen wir Constanze im Zustand tiefer, innerer Zerstörung, nur den Tod mit ihren Wünschen umfassend,*) den Gram als ihren einzigen Schatz an das Herz drückend und den Stachel der Verzweiflung immer tiefer in den Sitz des Lebens bohrend. Constanzens Gemüthszustand

---

*) Die herrliche Stelle, welche mit den Worten beginnt:
Nein, allen Trost verschmäh ich, alle Hülfe
Bis auf den letzten Trost, die wahre Hülfe
Tod! Tod! u. s. f.

gränzt an Wahnsinn, ohne doch in den Wahnsinn überzugehen.*) Ja sie wünscht den Wahnsinn herbei, um in ihm den holden Knaben zu vergessen; dann versenkt sie sich wieder in seine Anschauung, herzt ihren Gram mit mütterlicher Zärtlichkeit, weil er das Einzige ist, was sie mit dem holden Knaben vereinigt.**) Es ist eine große Schönheit der Komposition, daß der Dichter die von so viel Stolz und Ehrgeiz geschwellte Fürstin von dem Augenblicke an, wo ihr der Sohn geraubt worden ist, nur mütterlich empfinden läßt. Alle Gedanken des Stolzes und der Herrschaft sind von nun an in den Abgrund der Mutterliebe versenkt. Die Phantasie, welche sich sonst zu so üppigen Aesten und Zweigen ausbreitete, wenn es galt das Recht des Thrones für Arthur zu vertreten, die Verbindung der Fürsten zu verwünschen, dem Usurpator zu fluchen, hat jetzt nur noch Bilder für den Schmerz der Mutter. Constanze scheidet mit diesem Ausdruck des tiefsten Wehs und der Verzweiflung aus dem Drama. Eine Steigerung des tragischen Schmerzes war bei der Natur der Constanze künstlerisch unmöglich nnd der Dichter hat auch hier wieder seine Weisheit darin gezeigt, daß er der verzweifelten Mutter den Anblick des zerschmetterten Knaben entzogen hat, weil Constanzen, nach ihrer ganzen Organisation, für diese furchtbare Thatsache kein Wort mehr hätte geliehen werden können. Wie der griechische Maler uns in der Opfe-

---

*) Sie selbst sagt:

Ich bin nicht toll, doch wollte Gott, ich wär's!
Denn ich vergäße dann vielleicht mich selbst.
Und könnt' ich's, welchen Gram vergäß ich nicht! —

**) Gram füllt die Stelle des entfernten Kindes:
Legt in sein Bett sich, geht mit mir umher,
Nimmt seine allerliebsten Blicke an,
Spricht seine Worte nach, erinnert mich
An alle seine holden Gaben, füllt
Die leeren Kleider aus mit seiner Bildung.

rung der Iphigenia Agamemnon nur verhüllt gezeigt hat, weil der sinnliche Ausdruck seines Schmerzes, um denselben gegen die Trauer der Andern, als eine Steigerung darzustellen, nur als Verzerrung hätte gebildet werden können, so hat uns auch der Dichter nach dem Tode Arthurs den Anblick der Constanze entzogen, weil für sie als Steigerung gegen die frühere Verzweiflung nur der Ausbruch wilden Wahnsinns, oder der plötzliche Tod übrig geblieben wäre. Jetzt fällt Alles in unsere Phantasie, und wirkt daher wahrhaft künstlerisch. Denn wir ahnden bereits das Geschick des jungen Arthur, wir sind bei den Klagen der Mutter um den gefangenen Sohn schon des Geschicks gewiß, was seiner harret, und wünschen der Constanze als einzigen Trost, die Wirklichkeit dieses Geschicks selbst nicht erleben zu dürfen.

Cleopatra in Antonius und Cleopatra von Shakespeare.

Im Julius Cäsar hatte Shakespeare den Versuch, die Republik wieder herzustellen, als einen vergeblichen dargestellt, weil dieselbe nicht mehr im Geiste der Zeit wurzelte. Seine Tragödie zeigt mit ächt geschichtlichem Geiste den Wahn auf, in welchem sich die Verschworenen befanden, als sie in Cäsars Person das einzige Hinderniß der Republik erblickten, nach dessen Hinwegräumung die letztere nur wieder in ihre Rechte eintreten dürfe. Die letzten Akte des Julius Cäsar stellen die innere Auflösung der republikanischen Partei mit höchster Wahrheit dar und sind das treueste poetische Abbild der Geschichte, welche durch das Erliegen der republikanischen Partei Gericht gehalten hat über die Berechtigung ihrer damaligen Ansprüche. Die Tragödie Antonius und Cleopatra schließt sich an Julius Cäsar an; sie ist die natürliche Fortsetzung des letzteren, denn sie stellt uns den Kampf der neuen Elemente dar, welche gegen die republikanische Partei siegreich gewesen sind, und sich jetzt gegeneinander kehren und um die Herrschaft der Welt kämpfen. Da überhaupt die alte Römertugend erloschen, die römische Würde und Hoheit der republikanischen Zeit abgestorben war, so konnte aus diesem Geiste nicht eine neue befruchtende und wirklich umgestaltende Idee hervorgehen. Rom war mit einem Worte einer eigentlich geschichtlichen, inneren Entwickelung nicht mehr fähig; seine Bewegung, so viel neue Elemente sie auch enthielt, war vielmehr eine Auflösung, als eine Entwicklung. Darum konnte auch die

Zeit keinen Römer hervorbringen, welcher eine tiefe, gestaltende, Keime der Wiedergeburt in sich tragende Idee vertrat, sondern die Herrschaft mußte demjenigen anheim fallen, welcher die gegebenen Verhältnisse am richtigsten erkannte, am schlauesten benutzte und sich in der Benutzung am mäßigsten und besonnensten bewies. Dies war Cäsar Octavianus. Darum fällt ihm die Herrschaft der römischen Welt anheim, weil er grade diejenigen Elemente in sich vereint, deren die erstere jetzt bedarf. Octavian nöthigt uns weder sittliche Verehrung, noch Bewunderung großer Eigenschaften ab; aber wir gestehn zu, daß diesem herzlosen, schlauen Verstande, dieser Kunst in der Behandlung der Menschen und der Verhältnisse, und dieser aus dem feinsten Egoismus erwachsenen Mäßigung unter den damaligen Umständen das Recht des Sieges gebührt. Ihm gegenüber tauchen in Antonius Züge der alten Römergröße, Blitze des Genies hervor, wie wir sie in Octavian vergeblich suchen, aber wir sehn alle seine vereinzelten, sogar großen Eigenschaften durch kein sittliches Band verknüpft; sie können daher auch keine nachhaltigen Wirkungen ausüben, weil sie nicht die Einheit des Geistes und des Charakters miteinander verbindet. Dadurch bietet Antonius das Bild eines sich selbst zerstörenden Mannes dar, der willenlos in Extreme geworfen, eben so oft unsere Bewunderung der plötzlich auftauchenden Größe, als unsere Verachtung der Unselbstständigkeit, Unmännlichkeit und des Leichtsinns erregt. Shakespeare ist auch in seinem Antonius und Cleopatra, wie in seinem Julius Cäsar der ächte Interpret der Geschichte, der ihren tiefsten Kern vor uns auslegt, nachdem er ihn von der Schale des Zufälligen und Beiherspielenden befreit hat.*) Antonius er-

---

*) So oft auch Cleopatra zu verschiedenen Zeiten von Franzosen, Engländern und Italienern zu einem tragischen Stoff verarbeitet worden ist, so hat doch keiner der Dichter Shakespeare in der Auffassung und Wahrheit des geschichtlichen Geistes erreicht. Auch hier bewährt es sich von

scheint uns nun bei Shakespeare als der durch die Berührung mit dem Orient verdorbene und ausgeartete Römer, in welchem sich die Züge orientalischer Schwelgerei, Ueppigkeit und innerer Unselbstständigkeit mit einem Aufschwung von Größe und Heroismus wunderbar vermischen. Wir gewinnen bei seinem Anblick daher sogleich die Ueberzeugung, welche sich je länger je mehr befestigt, daß Antonius Streben nach der Herrschaft scheitern müsse, weil ihm das alle andern Eigenschaften erst bindende Element der Besonnenheit fehlt. Selbst seine großen Züge sind daher nur wie Blitze, welche die Nacht der innern Zerfahrenheit nur augenblicklich erleuchten. Der Rückfall in die Schwäche und Haltungslosigkeit läßt uns das Sporadische jener Züge um so greller erkennen. Mit ihm auf gleichem Boden steht die ägyptische Königin Cleopatra, dem Antonius wahlverwandt durch ein ähnliches Gemisch der disparatesten Züge, und recht eigentlich sein böser Stern, der ihn dem Untergange entgegenführt. Cleopatra bringt daher in Antonius nur den Wider-

---

neuem, daß der größte Dichter sich dem geschichtlichen Geiste am engsten angeschlossen, die Geschichte am wenigsten gemodelt, sondern nur ihren tiefsten Grund aufgeschlossen, ihr geheimstes Leben an das Licht gezogen hat. Die meisten Dichter haben die Cleopatra zu einer ganz andern Gestalt gemacht, Corneille hat sie sogar zu einem Ideal weiblicher Größe und Tugend erhoben; nur Shakespeare ist in den Schacht der geschichtlichen Cleopatra herabgestiegen und hat sie zu einem poetischen Bilde verarbeitet. Shakespeare hat hier, wie so häufig auch in seinen Stücken aus der englischen Geschichte, einzelne kleine Züge, welche die Geschichte überliefert hat, aufgenommen und sie zu einem dramatischen Momente der dichterischen Gestalt erhoben, während er mit voller Freiheit auch andere geschichtliche Data wieder ganz hat fallen lassen, sobald sie ihm nicht poetisch fruchtbar erschienen. Die Cleopatra ist ein besonderes glänzendes Zeugniß, wie sehr der große Dichter mit der Geschichte zusammengehn kann in der Behandlung eines Stoffs, welcher überhaupt dramatisch darstellbar ist, ohne im geringsten seine Freiheit einzubüßen, und wie diejenigen Dichter, welche am freiesten, d. h. am willkührlichsten mit dem Charakter geschaltet haben, fast auch in demselben Maaße unpoetischer geblieben sind, als die Geschichte.

spruch aller in ihm vorhandenen Elemente an das Licht und wirft ihn gleichsam in die Extreme hinein, die ihn verzehren.

Cleopatra vereinigt die widerstrebendsten Elemente und Eigenschaften in sich und stellt als Weib das Korrelat zu dem in sich umhergeworfenen, bald von den Tiefen der Sinnlichkeit herabgezogenen, bald sich zum Heroismus aufrichtenden Antonius dar. Antonius und Cleopatra sind nicht Individuen, welche man mit der einfachen Kategorie der Charakterlosigkeit abthun kann, wenn man darunter das Schwanken des Individuums zwischen entgegengesetzten Principien und das Unvermögen sich zur festen Richtung im Denken und Handeln zu bestimmen versteht. Sie sind vielmehr eine Vereinigung der größten und verächtlichsten, der hinreißendsten und abstoßendsten Eigenschaften, denen aber eine gestaltende Seele, eine ordnende Kraft fehlt, wodurch die ersteren zu verschiedenen Seiten eines in sich geschlossenen, selbstständigen Charakters würden. Insofern wir aber vom Weibe weniger, als vom Manne eine Einheit seines Wesens fordern, weil der letztere sich erst aus dem Kampfe und Widerspruche zu einem Charakter macht, so erscheint uns auch Cleopatra in dieser Tragödie weniger sittlich verwerflich, als Antonius, und zur natürlichen Herrschaft über denselben berufen. In Cleopatra vereinigen sich fast alle Gaben, welche die Natur verschwenderisch austheilen kann, aber das Gemisch der geistigen und sittlichen Eigenschaften macht, daß auch die ersteren nicht in ihrer ungetrübten Kraft auf uns wirken. In dieser Mischung der widerstrebendsten und verschiedenartigsten Elemente, welche, ohne sich zu einer innern Einheit des Charakters aufzuheben, doch selbst in der Regellosigkeit, in welcher dieselben in Cleopatra nebeneinander bestehen, zugleich das Bild einer ganz konkreten Individualität darbieten, liegt etwas Erstaunenswürdiges und Zauberisches. Die ägyptische Fürstin, zu deren Füßen Könige, und was noch mehr ist, die Herren der Welt lagen, erscheint uns wie eine räthselhafte Sphinx, das Symbol ihres Vaterlandes

indem sie wie jene das Thierische und Menschliche vereinigt, die niedrigsten, unsittlichsten Elemente mit großen und fesselnden Zügen so wunderbar paart, daß wir durch sie wie in einem Zauberkreis gebannt werden, *) der uns, je nach den Verhältnissen, bald ein heroisches, großartiges, poesiereiches, bald ein niedriges, falsches, wildes, alle Weiblichkeit verhöhnendes Geschöpf zeigt. Und dennoch ist dieser Kontrast wieder nicht so angethan, daß uns Cleopatra mit moralischem Unwillen erfüllte; wir sehn sie vielmehr als ein dem Strudel so widerstrebender Mächte willenlos Preis gegebenes, denn als ein zurechnungsfähiges Wesen an. Es ist mit einem Worte der Eindruck des Dämonischen, welchen Cleopatra in uns hervorbringt, und der jeden von der gewöhnlichen Moral entlehnten Maaßstab zurückweist.

In Cleopatra tobt eine ungeheure Gewalt sinnlicher Glut; das siedende Blut, das feurige Temperament sind das Erbtheil ihrer Abstammung und des Bodens, der sie erzeugt hat. Dies nun, verbunden mit der bezaubernden Gewalt höchster Schönheit und sinnlicher Reize, hat ihr die Welt sinnlicher Genüsse unbeschränkt geöffnet, in der sie nach freier Neigung und augenblicklichen Gelüsten jede Frucht bricht, welche ihr behagt. So glühende Sinnlichkeit aber auch in ihr kocht, so hält doch der Trieb des Herrschens der ersteren das Gleichgewicht. Daher genießt sich Cleopatra ganz besonders darin, grade kriegerische Männer, imperatorische Naturen, sich zu unterwerfen und den ganzen Muthwillen ihrer Launen an ihnen auszuüben. In diesem Zuge liegt eine Art von Gegengewicht gegen das Versinken in die sinnliche Lust, gegen die Macht der Wollust. Daraus erklärt sich der auf den ersten Anblick so räthselhafte Wechsel so wider-

*) Die einzelnen Prädikate, welche der Cleopatra von Antonius, wie von Andern beigelegt werden, bestätigen recht das oben Gesagte. In allen diesen Benennungen: „Zauberin, große Fee, Basilisk, alte Nilschlange," u. s. f. liegt der Eindruck ihrer magischen, geheimnißvollen und zugleich unheimlichen Gewalt ausgedrückt.

sprechender Züge, indem wir Cleopatra aus dem Taumel der Liebesleidenschaft, aus der phantasiereichsten Sinnlichkeit in den Eigensinn und die Tyrannei der Laune übergehn sehn. So erscheint sie uns Antonius gegenüber. Verliebt, wollüstig, von schwungreicher Phantasie, wenn sie ihn sich in seiner männlichen Kraft vergegenwärtigt, schwelgend in seinem Anblick, genießt sie sich zugleich in dem Triumphe ihn zu dem willenlosesten Thoren zu erniedrigen, ihn unablässig zu reizen, um ihn nur desto siegreicher unterwerfen zu können. Sie spannt ihn auf die Folter, um Bekenntnisse heraus zu locken, welche ihrem Stolze schmeicheln, und durch welche sie ihn zu einem Instrumente erniedrigt, das nur den Ton wiedergiebt, den sie darauf anschlägt, und überdrängt ihn dann wieder mit trunkenem Entzücken, ja, sie könnte eine Welt hingeben um einen Blick seines Auges, einen Druck seiner Hand In dieser Anarchie der entgegengesetztesten Eigenschaften liegt in Cleopatra das Geheimniß ihres Wesens. Denn das Wesen ihres Charakters ist es grade, das Widersprechendste in sich zu beherbergen, überzuschweifen in alle Extreme und in dieser wunderbaren Oscillation doch immer den Eindruck einer in sich lebendigen Individualität zu machen, nicht einer nur zufällig vom Dichter zusammengestellten Anzahl von Qualitäten, die sich, wie an einem sinnlichen Dinge, gleichgültig gegeneinander verhalten. In diesen Punkt möchten wir grade die wunderbare Schöpfung dieses Charakters setzen, daß er, wie kein anderer uns bekannter beinah das ganze Reich aller nur erdenklichen Gegensätze, den rastlosen Wechsel von Extremen darstellt, und dennoch nicht ein Complex von Unnatur ist, daß also Cleopatra dadurch nicht zu einem unmöglichen Geschöpf geworden, sondern in allem Contrast den Eindruck einer wirklich lebendigen Individualität macht. Nichts leichter, als eine Fülle von widersprechenden Eigenschaften mit einander zu verbinden, deren einziges Band die Willkühr des Dichters ist, nichts schwieriger, als

eine solche Vereinigung, welche den Eindruck einer wirklichen Persönlichkeit macht.

Ein ungezügeltes, wildes Temperament ist die Naturbasis der Cleopatra, aus welchem zunächst der rasche Wechsel und der Umschwung ihrer Stimmungen zu erklären ist. Dazu gesellt sich eine glühende, Alles ins Ungeheure und Maaßlose malende Phantasie, wie sie dem Orient angehört. Was ihre Einbildungskraft ergreift, wird durch die Stärke, mit welcher sie es umfaßt und verfolgt, das ausschließliche Interesse, das einzige Gefühl des Augenblicks. In der Elasticität, Ueppigkeit und Produktionskraft ihrer Phantasie ist die Hauptquelle ihrer Schmerzen, wie ihres Entzückens, ihrer Schrecken, wie ihrer Lust zu suchen. Aus der Vermischung des wilden, glühenden, ungezähmten Temperaments, welches kein anderes Gesetz kennt, als dem Genuß, der Laune, der Stimmung des Augenblicks zu gehorchen, mit der ins Ungeheure schweifenden Phantasie, hat sich das jähe Umschlagen der Vorstellungen und Empfindungen, und die Maaßlosigkeit in der Aeußerung ihrer Leidenschaften als Frucht naturgemäß erzeugt. C l e o p a t r a hat in sich gar keinen Halt, durch welchen sie sich aus der Zügellosigkeit ihrer Natur zurückruft und sich wieder sammelt, sie verficht auch nicht einen bestimmten, ihr ganzes Wesen aufregenden Zweck, sie ist nicht an eine einzige Leidenschaft hingegeben, welcher alle andern Kräfte des Geistes dienstbar geworden sind, sondern sie ist durchgängig der Raub des Augenblicks. Aber in der Kraft, mit welcher die momentane Erregtheit sie ergreift, liegt die fesselnde Gewalt der C l e o p a t r a. Wir kommen daher bei einem solchen Wesen, dessen Aeußerungen alle eine ungeheure gährende Tiefe der Naturgewalt verrathen, im Augenblick gar nicht zu einer moralischen Reflexion über die Maaßlosigkeit ihrer Affekte; Cleopatra trägt uns durch das Vulkanische ihres ganzen Wesens gleichsam über die Kritik hinweg, welche unser Verstand und unser sittliches Bewußtsein an dieselbe anlegen möchten. Das Recht dieser Natur ist die

Gewalt, die sie ausübt, der Zauber, mit welchem sie fesselt, und ihr Gericht ist die Ruhelosigkeit, die Qual des ungezähmten Naturells und der ungezügelten Phantasie, kurz das Gefühl der Zerstörung, dem sie wie eine Sclavin unterworfen ist. Ihr Tod endlich, der Akt eines freien Entschlusses, um nicht ihre Erniedrigung zu überleben, versöhnt uns durch den Heroismus, wie durch die Kraft und Schönheit der Phantasie, welche diese Selbstzerstörung ausschmücken, mit dem Leben der Fürstin und nimmt uns den Stachel des Unwillens gegen eine so außerordenttich begabte und sich selbst zu Grunde richtende Natur.

Ueberblicken wir nur einen Augenblick die ganze Fülle der Affekte und Leidenschaften, welche das Bild der Cleopatra zusammenfaßt. Es giebt keinen regelloseren Verein, kein räthselhafteres Gemisch, keine alles verständigen Gesetzes mehr spottende Anarchie des Empfindens und Denkens, und doch steht in jedem Moment ein Geschöpf aus Fleisch und Blut vor uns, dem wir diesen Mangel innerer Einheit als seine Substanz anfühlen, das sich in dem großartigsten Schwunge, wie in dem bis zur Roheit fortgehenden Affekt immer als ein und dasselbige Wesen darstellt, dessen Widerspruch dasselbe nicht aufhebt, sondern welches in dem immer wiederkehrenden jähen Umschlagen in Extreme sein Gesetz hat. So zeigt sich Cleopatra als ein Weib, welches in einem Athem kindisch, eigensinnig, heftig, höhnisch, wild und wollüstig erscheint und in fieberhafter Erregtheit in alle diese Stimmungen und Zustände übergeht. Ihr Gemüth nimmt alle Farben an, in welche ihre zügellose, aber großartige Phantasie schillert. Cleopatra ist darin ein ächtes Kind des Orients, daß sie immer ganz in einen Affekt hineingeworfen, ganz in eine Empfindung ergossen ist und im nächsten Augenblicke mit derselben Energie der entgegengesetzten zum Raube wird. Das majestätische Weib, mit dem vollen Bewußtsein ihrer Hoheit, sinkt auf Momente, wenn die Wuth sie ergreift, zur Brutalität herunter; sie paart das stolzeste Selbstbewußtsein ihrer Schönheit und Macht mit

einer ins Kindische gehenden Eifersucht und dem kleinlichsten Neide. Sie ist von ungezügelter Wildheit und kann doch auch wieder den Schmelz süßester Zärtlichkeit entfalten; neben dem großartigsten Sinn öffnet sich ein Abgrund von Falschheit und Treulosigkeit. Der kosende Muthwille und die neckische Grazie bedecken in Momenten die gährende Tiefe der Leidenschaft mit Blumen, bis uns plötzlich die Eruptionen dieses Vulkans zittern machen für Alles, was ihn umgiebt. Ganz dem Affekte hingegeben, vermag sie sich doch auch wieder aus dem Affekt zur schlauesten Berechnung zurückzunehmen. Großherzig und rachsüchtig, treulos und doch wieder von leidenschaftlicher Hingebung, unbesonnen und von der Gefahr des Augenblicks bis zur Besinnungslosigkeit überwältigt, trotzt sie doch zugleich allen Schauern des Todes und stirbt mit der Besonnenheit und Ruhe einer Heroine, indem sie mit stolzem Lächeln auf den Tod herabsieht. Eine so geartete Natur kann sich uns weniger in einer stätigen Entwicklung ihres Pathos vor uns darstellen, als in einem Reichthum von Situationen, deren jede die wunderbare Regellosigkeit dieses Charakters, das Gemisch von Extremen vor uns ausbreitet. Denn das Erstere vermögen nur Gestalten, welche von einer Idee, einer Leidenschaft getragen sind, die alle ihre Lebensäußerungen gestaltet und die Ausbreitung des Charakters zu einem vollen Strome bedingt. Cleopatra fesselt uns dagegen grade durch den glänzenden Wechsel der Situationen, in welche sie versetzt ist, deren jede nur in anderer und neuer Gestalt das Schauspiel des blendenden und verwirrenden Wechsels der Affekte wiederholt. Wie Cleopatra einmal angelegt war, blieb für ihre Entfaltung nur dieser Weg übrig, den auch wir jetzt noch mit Wenigem zu verfolgen haben.

Gleich die ersten Scenen der Cleopatra zeigen uns das wunderbarste Gemisch buhlerischer Künste und glühender Leidenschaft. Die aufgeregte, fieberhafte Natur der Cleopatra kündigt sich vornämlich auch in den kurzen, rasch abgebrochenen Sätzen und dem

Sprung der Bilder an, welche uns in ihrem jähen Wechsel ganz das Abbild des gährenden Gemüthszustandes der Fürstin sind. Gleich in den ersten Scenen gewinnen wir sowohl durch die Worte des Antonius, als des Enobarbus, das Bild der Cleopatra, welches uns die maaßlose, gigantische Leidenschaft der Fürstin, wie den Wechsel ihrer Affekte als Grundzug ihres Wesens zeigt. *) Cleopatra will geliebt sein mit dem gleichen Maaße von Glut, als sie zu geben fähig ist. Darum ist ihr der Gedanke einer weniger leidenschaftlichen Erwiederung, einer in die Liebe sich noch mischenden Reflexion entsetzlich. Ihre Buhlerkünste sollen das unzerreißbare Netz weben, um den Antonius unwiderstehlich zu fesseln. **) Mit der Wurzel soll das Andenken an Fulvia aus seinem Herzen gerissen werden. Der Gedanke des Abschieds ist ihr tödtlich; Schmerz und zorniger Vorwurf tauchen abwechselnd in ihr auf; die Raserei der Liebe läßt bald zu den Waffen

---

*) Gleich in der ersten Scene sagt Antonius höchst bezeichnend zur Cleopatra:

Pfui, zanksücht'ge Königin!
Der Alles zierlich steht, Schelten und Lachen,
Und Weinen; jede Unart kämpft in dir,
Daß sie zur Schönheit und Bewundrung wird.

Und Enobarbus zeichnet uns mit seinem Humor ihre Künste, wie die Stärke ihrer Affekte vortrefflich, wenn er bei dem Entschluß des Antonius, in Eil' abzureisen, sagt: „Cleopatra, wenn sie nur das Mindeste hiervon wittert, stirbt augenblicklich; ich habe sie zwanzigmal um weit armseligern Grund sterben sehn. Ich denke, es steckt eine Kraft im Tode, die wie eine Liebesumarmung auf sie wirkt, so ist sie mit dem Sterben bei der Hand." Dann weiter unten: „Ihre Leidenschaften bestehn aus nichts, als aus den feinsten Theilen der reinen Liebe. Diese Ströme und Fluthen können wir nicht Seufzer und Thränen nennen: Das sind größere Orkane und Ungewitter, als wovon Kalender Meldung thun."

**) Cleopatra sagt zu Charmion:

Sieh, wo er ist, wer mit ihm, was er thut,
(Ich schickte dich nicht ab.) Find'st du ihn traurig,
Sag' ihm, ich tanze; ist er munter, meld' ihm,
Ich wurde plötzlich krank.

des Hohns und der Ironie, bald zu der schwungvollsten Leidenschaft greifen. Wie sie selbst in diesen Extremen umhergeworfen wird, so soll uns auch die Darstellung dieses Charakters in einen Wirbel der Leidenschaft hineinreißen, in welchem wir über jede verständige Reflexion hinausgehoben werden. Cleopatra ist ein Vulkan, der die verschiedensten Substanzen aus seiner Tiefe schleudert, aber alle stammen sie aus dem kochenden Krater, alle sind sie der Ausdruck seiner furchtbaren Gewalt. Es giebt vielleicht keinen Charakter, welcher zu seiner Versinnlichung eine solche Fülle der Phantasie fordert. So zerfahren Cleopatra auch erscheint, so regellos und bunt sich ihre Bilder und Vorstellungen auf einander drängen, so muß doch die Leidenschaft zum Antonius stets als das unsichtbare Band erscheinen, welches sie miteinander verbindet.

Antonius ist von ihr geschieden. Wir sehn sie erschöpft von der Arbeit ihrer verzehrenden Leidenschaft in der Mitte ihrer Diener wieder. Sein Bild spannt die von Sehnsucht gemarterte Seele zu neuem Schwunge; nun schwelgt ihre Phantasie in seinem Anblick, verschwunden sind Schmerz und Sorge vor der geistigen Gegenwart des Antonius, welche ihre Einbildungskraft ihr vorzaubert.*) Und welch eine üppige Bilderpracht sproßt

*) Wir haben hier namentlich jene Stelle des großartigsten Schwungs gegenwärtig, in der Cleopatra sich ganz ihrer glühenden Phantasie überlassend, sich den Antonius vergegenwärtigt:

O liebe Charmion,
Wo denkst du dir ihn jetzt? sag', steht er? sitzt er?
Wie geht er wohl? Sitzt er auf seinem Pferd?
O glücklich Pferd, Antonius Last zu tragen!
Sei stolz, mein Pferd! Weißt du wohl, wen du trägst?
Den halben Atlas dieser Erde, Schild
Und Schutz der Welt! — Jetzt spricht er, oder murmelt:
Wo weilst du, meine Schlang' am alten Nil?
Denn also nennt er mich. Jetzt weid' ich mich
Am allzusüßen Gift! Gedenke mein,
Ob auch von Phöbus Liebesstichen braun,

aus dem fruchtbaren Boden dieser glühenden Phantasie hervor. Cleopatra ist ganz Leidenschaft, ganz trunkene, schwelgende Wonne. Antonius hat indessen ein neues Band mit der edlen, liebenswürdigen Octavia geknüpft. Wir finden Cleopatra wieder in Alexandrien, von ihren Dienerinnen umgeben. Nur Antonius ist ihr Gedanke; seine Abwesenheit dehnt ihr die Zeit, sie flüchtet vergeblich zur Zerstreuung; Antonius Bild taucht ihr aus aller Beschäftigung unablässig entgegen. Ein Bote erscheint, der die Nachricht der neuen Vermählung des Antonius berichten soll. Der Anblick des von Antonius Gesendeten gießt neue Kraft in ihre Adern, die Schwermuth weicht plötzlich wieder der maaßlosen Leidenschaft; *) wir zittern bei diesem trunkenen Uebermuth der Fürstin vor dem Eindruck der furchtbaren Nachricht, daß Octavia den Antonius bindet. Bei diesem Worte schlägt die Raserei der Liebe in die Raserei der Wuth um, welche zunächst den unschuldigen Boten trifft. **) Alles hat wieder den Charakter des entfesselten, maaßlosen Affekts. Die Bilder sind der energische Ausdruck der wechselndsten Kontraste; dabei gedrungen

---

Und durch die Zeit gerunzelt! Als du hier
Ans Ufer tratst, breitstirn'ger Cäsar war ich
Werth eines Königs: Held Pompejus stand
Und ließ sein Aug' auf meine Brauen wurzeln,
Da warf sein Blick den Anker ein, er starb
Im Anschau'n seines Lebens.

*) Wir erinnern dabei nur an die erste Anrede des Boten, ein glänzendes Zeugniß ihrer fieberhaften Leidenschaft:

Antonius todt! —
Sagst du das, Sclav, so mord'st du deine Herrin: —
Doch meld'st du ihn
Gesund und frei, nimm Gold und hier zum Kuß
Die blau'sten Adern: eine Hand, die zitternd
Der Kön'ge Lippen küßten.

**) Auf das Wort des Boten: „Fürstin, er ist Octavien vermählt," erwiedert Cleopatra durch einen Schlag mit den Worten: „Die giftigste von allen Seuchen dir!"

und immer das Aeußerste des Affekts abspiegelnd. Die Anschauungen sind theils aus den nächsten, nicht selten sogar gewöhnlichsten sinnlichen Vorstellungen entnommen, theils giebt die Natur Aegyptens das Material dazu her. Diesem Ausbruch der Raserei folgt eine augenblickliche Erschöpfung, aus der dann die aus dem Haß gegen die Nebenbuhlerin geborne Nachforschung der Persönlichkeit derselben emportaucht. *) Aus ihrer Beschreibung will sie Trost schöpfen, oder verzweifeln. Der Bote wird indessen wieder vor die erzürnte Fürstin beschieden (Akt 3, Scene 3). Er weiß jetzt, was der Stolz und die Eifersucht der Cleopatra begehren. Die Fragen derselben nach der Octavia sind pathologischer Art; aus ihrer Größe, Stimme, Gang, Gesicht, Haar und Stirn will Cleopatra das Maaß ihrer fesselnden Kraft errathen. Der schlaue Bote beantwortet diese Fragen, wie sie die eifersüchtige Königin in ihrem Herzen wünscht. Cleopatra ist über diesen Verein von Unbedeutendheit und Mängeln entzückt, ihr Dank gegen den Boten ist so verschwenderisch, als ihr Zorn es war.

Das Zerwürfniß zwischen Antonius und Octavian ist indessen wieder ausgebrochen, sie stehn einander zum Kampf um die Weltherrschaft gegenüber. Schon in der Verbindung des Antonius mit Cleopatra, in ihrer unsinnigen Theilnahme an dem Kampfe, in ihrem Mangel an aller Besonnenheit ist die Entscheidung des Kampfes gegeben. Die Flucht der Aegyptischen Segel reißt den Antonius mit fort. Sobald die Besinnung des Antonius wiederkehrt, ergreift ihn die Scham über diese schimpfliche Flucht, er erscheint sich selbst als ein in sich gebrochener

---

*) Aus der Erschöpfung sich sammelnd sagt Cleopatra zu den Dienerinnen:

Es geht vorüber!
Geh zu dem Boten, mein Alexas, heiß ihn
Octaviens Züge schildern, ihre Jahre,
Ihr ganz Gemüth: er soll dir nicht vergessen
Die Farbe ihres Haars! gieb schnell mir Nachricht.

Mann, der zwischen Sonst und Jetzt jedes Band zerrissen sieht.*) Der scheu sich nähernden Cleopatra begegnet Antonius ohne Vorwurf. Wir sehen ihn den Künsten der wollüstigen Königin aufs neue erliegen. Das Gefühl der Schmach wird durch ein schmeichelndes Wort der Cleopatra hinweggeküßt.**) Octavian versucht indessen das Geschick Beider zu trennen; Cleopatra soll durch glänzende Aussichten bewogen werden, Antonius aufzugeben. Jetzt vernimmt sie nur die lockende Stimme des Feindes; ja dem Abgesandten des Siegers reicht die Königin sogar die Hand zum buhlerischen Kuß. Da erscheint Antonius. Der Anblick dieser Falschheit, die Gunstbezeugung an einen Niederen vergeudet, das Gefühl seiner Schmach, welche die Künste der Cleopatra ihm bereitet, alles dies zusammen treibt ihn plötzlich zu einer furchtbaren Wuth, die sich gegen den Abgesandten, wie gegen die gleißnerische Königin kehrt. Die alte Löwenkraft scheint in ihm wiedergekehrt, Cleopatra selbst wagt keine Gegenrede; der ungeheure Sturm seiner Seele macht auch sie verstummen.***)

---

*) Man lese die ganze herrliche Stelle des Antonius (Akt 3, Scene 9), welche mit den Worten anhebt:

Ich selber floh und lehrte Memmen fliehn,
Und ihren Rücken zeigen. u. s. f.

**) Auf die Bitte der Cleopatra, den scheuen Segeln zu vergeben, antwortet Antonius:

Wußtest du nicht, Egypten,
Mein Herz sei an die Steuer fest gebunden,
Und daß du nach mich rissest?

Und am Schluß der Scene sagt Antonius zur Cleopatra:

Laß keine Thräne fallen; Eine zahlt
Gewinn so wie Verlust; gieb einen Kuß,
Schon dies vergilt mir Alles.

***) Dieser fortbrausende Strom der wutherfüllten Rede des Antonius hebt mit den Worten an:

Ihr war't halb welk, eh' ich euch kannte,

und wird nur durch einzelne, schüchtern dazwischen geworfene Worte der Cleopatra unterbrochen.

Erst spät sammelt sie sich zu schmeichlerischer Bitte;*) Antonius Wuth ist verflogen. Noch ein Schimmer alten Heldenmuths erhellt sein Gemüth; er eilt hinweg, um wieder zu kämpfen. Aber dieser Aufschwung ist nur ein letztes Auflodern seiner Seele. Die Sonne seines Muthes blickt noch einmal mit aller Pracht, um dann für immer zu versinken. Ein gewonnener Vortheil treibt auf einmal die alte Siegeszuversicht hervor, welche sich in das majestätische Gewand der phantasiereichsten Anschauung hüllt.**) Die Schwäche scheint für immer von Antonius gewichen zu sein. Aber zum zweitenmal verräth ihn Cleopatra; die Flotte ist entflohn; wilde Verzweiflung ergreift ihn. Jetzt begegnet er Cleopatra mit der Raserei eines Vernichteten; die Wuth leiht ihm die Farben für sein empörtes Gemüth. Da greift Cleopatra zu dem letzten Mittel buhlerischer Kunst; die Verkündigung ihres Todes soll die tobende Wuth des Antonius besänftigen. Die Lüge ihres freiwillig gewählten Untergangs soll der Cleopatra zeigen, wie viel von Leidenschaft für sie der Zorn des Antonius noch unversehrt gelassen hat.

Antonius Schicksal ist erfüllt. Scham und das Gefühl des Verraths der Cleopatra haben so auf ihn eingestürmt, daß seines Lebens Sehnen reißen; seine kühne Phantasie schaut diesen eignen Umschwung von Sonst und Jetzt in großartigen Bildern an;***) der Rest von Heldenmuth, der ihm blieb, soll

---

*) Dies beginnt mit der auf die Frage des Antonius: „Kalt gegen mich?" folgenden Rede der Cleopatra:

Ach, Theurer, ward ich das,
Verhärte Zeus mein kaltes Herz zu Hagel;
Vergift' ihn im Entstehn, und send' auf mich
Die erste Schlosse. u. s. f.

**) Man vergleiche dazu die ganze achte Scene des vierten Akts, welche mit den Worten des Antonius anhebt:

Wir schlugen ihn ins Lager. u. s. f.

***) Man vergleiche die wunderschöne Rede des Antonius (Akt 4, Scene 12), die also anhebt:

dazu dienen, sich selbst zu zerstören. Da trifft ihn die Nachricht, Cleopatra sei vom Leben geschieden, ihr letzter Hauch habe dem Antonius gehört. Dies beschleunigt seine That. Sein treuer Eros aber geht ihm voran im Tode, weil er dem geliebten Herrn den Todesstoß nicht geben will; Antonius muß selbst Hand an sich legen. Aber ein Funken Leben glimmt noch in ihm, als er erfährt, Cleopatra habe nur mit der Botschaft ihres Todes gespielt. In den Armen der Falschen und doch so glühend Geliebten soll dieser Funke Leben erlöschen. Antonius wird zum Monumente hingetragen, wo Cleopatra mit zwei Dienerinnen seiner harrt. Was von Größe und von ächter Liebe in Cleopatra war, bricht in diesem Augenblicke hervor.*) Es sind dies Momente, die uns die Gebrechen der Königin vergessen machen, weil sie durch die ungeheure Gewalt des Schmerzes und des Ueberdrusses an der Welt die Erinnerung an ihre Falschheit und buhlerischen Künste verlöschen. Sie verschmäht Geduld und Ungeduld gleich sehr. Nur mit ihrer Hand das Haus ihres Lebens zu zerbrechen, erscheint ihr die eigne würdige Sühne ihres Vertrauens.**) Mit dem Heroismus dieses Entschlusses scheidet sie am Schluß des vierten Akts.

Oft sehn wir eine Wolke drachenhaft, u. s. f.

Am Schluß dieser großartigen Bilder sagt Antonius:

Mein guter Freund, solch einem Bilde gleicht
Dein Feldherr jetzt u. s. f.

*) Als Antonius von der Wache hereingetragen wird, bricht Cleopatra in majestätische Klagen aus:

O du Sonne,
Verbrenne deine Sphäre! Nacht, steh fest
Auf wechselnden Weltflüren! O Antonius!
Anton, Anton! O Charmion, hilf, hilf, Iras,
Helft Freunde, unten! Zieht herauf ihn!

**) Sehr schön und charakteristisch sagt Cleopatra:

Geduld ist läppisch, Ungeduld ziemt nur
Den tollgewordnen Hunden! Ist's denn Sünde
Zu stürmen ins geheime Haus des Todes,
Eh' Tod zu uns sich wagt! u. s. f.

Dem schlauen Octavian liegt Alles daran, die Königin als Zierde seines Triumphes zu erhalten. Prokulejus soll darum die Milde Cäsars verkündigen, um Cleopatra in Sicherheit zu wiegen und jeden Gedanken an Selbstmord in ihr zu verscheuchen. Eben den Prokulejus hatte ihr Antonius als den einzigen bezeichnet, dem sie trauen dürfe. Da ergiebt sich Cleopatra, die so eben noch in der Selbstzerstörung die einzige Größe erblickte, die ihrem Geschick aufbehalten war, dem Sieger. Die That des Verraths folgt auf dem Fuße; Cleopatra sieht sich von Prokulejus und seinen Begleitern umringt. Hier ist der Verrath die Nemesis des Verraths; Falschheit würfelt mit Falschheit, wer es gewinnt. Die Aussicht auf einen Triumph über Cäsar erstickt in Cleopatra den heldenmüthigen, ihrer und des Antonius einzig würdigen Entschluß, sich selbst mit voller Freiheit und Besonnenheit den Tod zu geben. Dieser Akt, welcher damals einen ächt heroischen Charakter gehabt hätte, wird jetzt in einen Akt der Verzweiflung verkehrt, dem keine höhere, sittliche Bedeutung mehr zukommt. Und dennoch flammt die Poesie der Leidenschaft noch einmal in Cleopatra auf; ihr feuriger Geist schaut Antonius in majestätischer Größe an; wie ein der Welt gebietender Gott steht er vor ihr, bald wie Zeus den Weltkreis erschütternd, bald ganz Großmuth, Güte und Lust.*) Nun erscheint Octavian, mit sanftem Worte die stolze Fürstin über ihr Geschick täuschend, um nur jede Gewaltthat zu entfernen. Es ist ein tiefer Zug des Dichters, daß Cleopatra in dieser Unterredung mit Octavian die Erfahrung der Falschheit und des Verrathes an einem ihrer Diener machen muß, welcher, nur um der neuen Sonne zu gefallen, die Königin Lügen straft über die

*) Wir haben die herrliche Rede der Cleopatra im Sinn, welche also anhebt:

Sein Antlitz war der Himmel; darin standen
Sonne und Mond, kreisten, und gaben Licht
Dem kleinen O der Erde. u. s. f.

Aussage ihres überlieferten Besitzes. Ein Strom von Zorn und Schmähung überstürzt den Falschen, sie fühlt sich tief verwundet über so schnöden Verrath und schaut gleichsam in diesem Beispiel einen Theil ihrer eignen Treulosigkeit gleichsam gegenständlich an.

Die gleißenden Worte Cäsars täuschen Cleopatra nicht; Dolabella bestätigt nur die Wahrheit ihrer Ahnung. Nun überläßt sich ihre Phantasie ganz der Schmach, die ihrer im Triumphgepränge harrt. *) Auch jetzt malt ihre Einbildungskraft ins Grellste; die widrigsten Bilder ihrer Erniedrigung drängen sich vor ihre Seele. Der Tod ist ihr nun ein sehr willkommner Gast. Schmückt aber auch die Cleopatra nicht die Hoheit einer aus Liebe für Antonius hervorgegangenen Selbstzerstörung, so liegt doch in der Freiheit des Geistes, mit welcher sie in diesem Moment den Tod umarmt, auch eine Versöhnung, und zwar die einzige, der Natur der Cleopatra entsprechende. Als Königin geschmückt schreitet sie ihrem Untergange entgegen; ihr Stolz fühlt sich noch einmal befriedigt, indem sie als Herrscherin dem Tode ins Auge blickt. Sie erscheint jetzt nur von dem Bewußtsein ihrer Würde und ihrer Leidenschaft für Antonius durchdrungen. Was Edles, Großes und Heroisches in Cleopatra ist, treibt der Augenblick ihrer Selbstzerstörung hervor, welcher sie gleichsam von allem Schlamm des Lebens reinigt. Der große Dichter hat es verstanden in dem höchsten, entscheidensten Augenblicke des Lebens der Heldin einen Glanz zu leihen, und eine so rührende Gewalt, **) die uns das Chaos wider-

---

*) Diese Schilderung der Erniedrigung, welche ihrer harrt, beginnt mit den Worten;

Nun, was denkst du, Iras!
Du, als ein fein ägyptisch Püppchen, stehst
In Rom zur Schau wie ich. u. s. f.

**) Namentlich in den an die giftige Schlange gerichteten, so unendlich rührenden Worten:

Armer, gift'ger Narr!

strebender, maaßloser Affekte, welche in dem durch sittliche Mächte nie gebändigten Busen wühlten, vergessen machen, und uns gleichwohl doch die Sterbende immer in Einheit mit der früheren Cleopatra erscheinen lassen. Auch dem gleißnerischen Octavian gehört eine solche Beute nicht. Die Herzlosigkeit und der schlau berechnende Ehrgeiz sind nicht berechtigt, diejenige zu erniedrigen, welche durch die Gluth ihrer Leidenschaft, die ungezügelten Gewalten ihres Gemüthes und ihrer Phantasie sich auf den verschlungenen Pfaden des Lebens verirrte, aber Größe genug besitzt, um mit voller Freiheit über die Schmach zu triumphiren, die man ihr zugedacht und durch die Liebe, mit der sie in den letzten Augenblicken Antonius im Geist umfaßt, ihn doch als die Sonne ihres Lebens empfindet, wie oft auch die wechselnden Wolken ihres Gemüths ihr den warmen Strahl derselben entzogen hatten.

Sei zornig, mach' ein Ende! O könnt'st du reden
So hört' ich dich den großen Cäsar schelten,
Kurzsicht'gen Tropf.

Und gleich darauf zu Charmion:

Siehst du den Säugling nicht an meiner Brust
In Schlaf die Amme saugen?

Die Gräfin Orsina in Lessings Emilia Galotti.

Göthe hat in seinen zerstreuten Bemerkungen über das deutsche Theater,*) indem er der heroischen Gestalt der berühmten Seilerin gedenkt, in Betreff der Gräfin Orsina gesagt: „Man denke sich eine solche Figur als Orsina und Emilia Galotti ist ein ganz anderes Stück; der Prinz ist entschuldigt, sobald man anerkennt, daß ihm eine solche gewaltsame, herrische Figur zur Last fallen müsse." Diese Aeußerung hat ein doppeltes Interesse; sie zeigt uns, einmal, welch ein Gewicht für den Total-Eindruck eines ganzen Kunstwerks Göthe auf die Persönlichkeit des Darstellers und seiner Auffassung einer wichtigen Gestalt des Dramas legt, zweitens, welch eine Bedeutung Göthe der Gräfin Orsina in dem Organismus der Tragödie zugetheilt hat. Wer möchte mit dem ersten Satz nicht einverstanden sein? Wie viel hängt nicht in der Darstellung von der Erscheinung, ja, von dem ersten Auftreten einer dramatischen Gestalt für die Gesammtwirkung ab! Wir empfangen dadurch sogleich ein Bild, welches wir in das ganze Gemälde einordnen. Hat aber die Gräfin Orsina wirklich die Bedeutung im Organismus der Tragödie, welche Göthe derselben in den wenigen Worten beilegt, nämlich den Prinzen zu entschuldigen, daß er sich einer so herrischen Frau entledigt habe, also sein Verhältniß zu Emilia

*) Göthe's Werke 45. S. 29.

Galotti vom sittlichen Standpunkt aus in ein milderes Licht zu stellen? Dient sie überhaupt nur dem Prinzen zur Folie und zur Rechtfertigung seines Leichtsinns? Nach unserer Auffassung der Tragödie, welche wir theils in der Entwickelung des Marinelli, theils des Prinzen ausgesprochen haben, ist es gar nicht in der Intention des Dichters, dem Prinzen durch die Gestalt der Orsina sittlich aufzuhelfen, und ihn dadurch in ein günstigeres Licht zu stellen. Im Gegentheil! Ist der Prinz entschuldigt, wird von ihm die Last des Vergehens abgewälzt, wo bleibt dann der eigentliche tragische Eindruck des Untergangs der Emilia und die erschütternde Wirkung, daß der Prinz durch den Selbstmord der Emilia um den Preis aller seiner Wünsche und aller seiner durch Marinellis Schlauheit scheinbar so unfehlbar angelegten Pläne gebracht wird. Ja, wird nicht sogar die ganze Tragödie entstellt, wenn wir uns den Prinzen als „entschuldigt“ denken, wenn wir mit ihm sympathisiren, daß er das lästige Joch der Orsina endlich abgewälzt hat? Nach unserer Auffassung kommt es gerade darauf an, die Launen, die Willkühr der Empfindung, die Unbeständigkeit und Frivolität der Gesinnung des Prinzen in ein helles Licht zu setzen und ihn, bei seiner von uns oben geschilderten verführerischen Persönlichkeit, dadurch nur um so gefährlicher erscheinen zu lassen, weil derselbe gar kein anderes Gesetz kennt, als dem Eindruck des Augenblicks zu folgen. Mögen Herzen darüber brechen, sittliche Bande zerrissen werden, gleichviel. Der Prinz kennt nur den Genuß, seiner momentanen Leidenschaft Erwiederung zu erringen. Dagegen schwindet ihm jede andere Rücksicht. Der Prinz beurtheilt daher die Verhältnisse, wie die Personen, nur nach der Stimmung des Augenblicks. Was ihm gegolten, wofür er geschwärmt hat, das kann der nächste Augenblick ihm werthlos machen. Gerade die Gräfin Orsina bestätigt das Gesagte. Der Prinz hat sie leidenschaftlich geliebt. In dem Rausche dieser Empfindung hat er bei dem Maler Conti das

Gemälde derselben bestellt. *) Einen Monat früher hätte das Bild an dem Prinzen noch den wärmsten Bewunderer gefunden, welches ihm jetzt nur einen widerwärtigen Eindruck macht. Was dem Prinzen vor kurzer Zeit noch ein Verein von Würde, sanfter Schwermuth und Anmuth zu sein schien, ist ihm jetzt, da Emilia Galotti das Bild der Orsina plötzlich verdrängt hat, nur noch ein Verein von Stolz, Hohn und trübsinniger Schwärmerei. Conti hatte das Bild mit den Augen des verliebten Prinzen gemalt und dem Portrait so viel Idealität geliehen, als der Künstler dies überhaupt soll, ohne die Aehnlichkeit zu beeinträchtigen. Hat der Prinz nun in seiner Schilderung Recht, welche er dem erstaunten Maler von der Gräfin Orsina entwirft, die ihm noch vor kurzem der Inbegriff aller der Eigenschaften gewesen war, welche der Maler in dem Bilde so glücklich vereinigt hatte? Was die Gräfin Orsina dem Prinzen jetzt ist, wo eine Andere sich aller seiner Sinne bemeistert hat, das ist sie in Wahrheit nicht;**) nur die Augen des vom Anblick der Emilia Galotti trunkenen Prinzen sehen sie in solchem Lichte. Freilich ist ihm die Gräfin Orsina jetzt sehr lästig, denn jede Erinnerung an sie weckt in ihm das Andenken an die Schwüre der Liebe, welche er ihr geleistet, an die Leidenschaft, welche er ihr einst geweiht hat. Er will sich ihrer entledigen und hat den Muth nicht, offen mit ihr zu brechen; er kann nichts, als sie

---

*) Wir beziehen uns hier auf die Worte, welche Conti auf die Ausstellungen des Prinzen am Portrait der Orsina etwas empfindlich spricht: „Ach, mein Prinz, wir Maler rechnen darauf, daß das fertige Bild den Liebhaber noch eben so warm findet, als warm er es bestellte. Wir malen mit Augen der Liebe: und Augen der Liebe müßten uns auch nur beurtheilen.“

**) Die Schilderung des der Gräfin Orsina überdrüssigen Prinzen giebt also keinen Falls ein treues Bild derselben, sie ist vielmehr nur der Ausdruck einer durch die Erinnerung an die frühere Geliebte jetzt sehr widerwärtig berührten Stimmung.

durch Gleichgültigkeit und ein völlig rücksichtsloses Benehmen verletzen.

Die Gräfin Orsina ist unstreitig eine Dame von großer Tiefe der Empfindung und einer mächtigen Leidenschaft fähig; nicht minder von scharfem, durchdringendem Verstande. Ihre Hingebung und Gluth für den Prinzen sind ein neuer Beweis der unwiderstehlichen Gewalt, welche derselbe auf weibliche Herzen auszuüben vermag. Gräfin Orsina ist dem übermächtigen Eindruck des verführerischen Prinzen erlegen, der auch seiner Seits von den Reizen der Orsina, wie von der Kraft ihrer Leidenschaft ganz gefesselt worden ist. Aber die Ueberlegenheit des Geistes der Orsina über den Prinzen, wie ihre Ansprüche an den vollen warmen Herzschlag desselben, welche er bei dem Mangel an wirklich tiefer Empfindung der Gräfin nicht gewähren konnte, entfremdeten ihn offenbar bald dieser Geliebten; er fühlte sich ihr gegenüber nicht mehr heimisch und frei. Der Prinz fing bald an sein Auge auf andere Schönheiten begehrlich zu richten. Da erblickt er Emilia Galotti. Ihre hinreißende Schönheit erstickt im Prinzen die letzten Funken der schon verglimmenden Gluth für die Gräfin Orsina. Diese ist über den Sinneswechsel des Mannes, an den sie noch immer mit großer Liebe hängt, schwer verwundet; sie weiß nicht mit Bestimmtheit, wer ihr das Herz des Prinzen geraubt, aber sie fürchtet doch bereits, einer Nebenbuhlerin aufgeopfert zu sein.*) Ihr hoher Verstand und ihr weiblicher Stolz wollen über die Leidenschaft des pochenden Herzens siegen, aber vergebens! Sie krümmen sich unter der Gewalt des Herzens und erkennen widerwillig und immer kämpfend diesen Gebieter an. Dennoch ringen ihr stolzer Geist und ihre Leidenschaft immer wieder miteinander.

---

*) Sagt doch Marinelli ausdrücklich in der ersten Unterredung mit dem Prinzen: „Nicht so einer Gemahlin fürchtet die Gräfin aufgeopfert zu sein, sondern —

Der erstere erröthet, den Sieg der letzteren eingestehen zu müssen und rafft sich aufs neue zusammen, um der Leidenschaft diesen Triumpf nicht zu gönnen. Daher der Zwiespalt der Orsina, den uns Marinelli gleich in seiner ersten Unterredung mit dem Prinzen in den Worten schildert: „Sie (Orsina) wollte sich ganz gelassen und kalt stellen. Aber mitten in dem gleichgültigsten Gespräch entfuhr ihr eine Wendung, eine Beziehung über die andere, die ihr gefoltertes Herz verrieth. Mit dem lustigsten Wesen sagte sie die melancholischten Dinge und wiederum die lächerlichsten Possen mit der allertraurigsten Miene."

Die Eifersucht hat indessen die gekränkte Orsina die neue Leidenschaft des Prinzen zur Emilia Galotti entdecken lassen. Mit dieser Gewißheit im Herzen von einer andern verdrängt zu sein, zwischen Liebe und Stolz kämpfend, betritt die Gräfin das Lustschloß des Prinzen Dosalo, in dem Wahne, dort zu der von ihr gewünschten Zusammenkunft mit dem Prinzen zu erscheinen. Der Zufall führt die Orsina in einem verhängnißvollen Augenblicke herbei, wo man Alles um ihre Abwesenheit gegeben hätte, ein Zufall, durch welchen sich zugleich die verletzende Nichtachtung des Prinzen gegen die Gräfin rächt. Es ist ein sehr feiner Zug des Dichters, den Zufall also verwendet und ihn einerseits zu einem Mittel für die tragische Entwickelung, andererseits zu einer Vergeltung der Kränkung, welche die Orsina bereits dadurch erfahren, daß der Prinz ihren Brief nicht einmal gelesen hatte, benutzt zu haben. Auch hier bewährt es sich wieder, daß der für dramatische Bewegung, namentlich in der Tragödie verwendete Zufall nur dann poetisch ist, wenn er höhern Zwecken dient, d. h. also sich zum Ausdruck einer durch die Idee des Ganzen bedingten innern Entwickelung aufhebt.

Welch ein Bild soll uns nun nach des Dichters Absicht die Gräfin Orsina darbieten? Wie soll sie wirken? Soll sie des Prinzen Verfahren durch ihre Persönlichkeit vertheidigen, oder uns für sie gegen denselben bewaffnen? Nur das letztere

scheint poetisch gerechtfertigt.*) Die Gräfin Orsina soll uns durch eine herrische, den Prinzen herabdrückende Persönlichkeit nicht abschrecken, sondern vielmehr durch ihre trotz alles Stolzes doch nicht niederzukämpfende Liebe für den Prinzen rühren. Grade indem wir in der Orsina den Stolz vergeblich mit der Liebe ringen, ihre bei allem Aufwand von Geistesstärke dennoch immer wieder hervorbrechende Leidenschaft für den Prinzen empfinden, verurtheilen wir den Prinzen um so entschiedener; Orsina erscheint uns dann um so mehr als ein beklagenswürdiges Opfer der Frivolität und der Laune seiner Empfindung. Durch eine solche Auffassung dringt sich uns aber auch die Macht der persönlichen Liebenswürdigkeit des Prinzen um so gebieterischer auf. Wir wollen also mit der verletzten, tief gekränkten Orsina leiden, und in diesem Gefühl zugleich den unwiderleglichen Beweis der verführerischen Gewalt des Prinzen empfangen. So wird ein doppelter, ganz in der Idee der Tragödie liegender Zweck erreicht.

In dem Gesagten liegt auch, daß die Orsina uns durch ihre Persönlichkeit noch den Schein jugendlicher Schönheit und weiblichen Reizes gewähren soll. Wir müssen begreifen, wie sie den jugendlich schönen und liebenswürdigen Prinzen noch bis vor wenigen Monaten hat fesseln können, bis sie durch den Zauber einer noch jugendlicheren Schönheit und Jungfräulichkeit verdrängt worden ist. Die Orsina muß allerdings eine ältere, reifere Schönheit sein, als Emilia Galotti, aber wir wollen sie doch immer noch von dem Glanze weiblichen Reizes umstrahlt sehn. Die Physiognomie wird uns in Kummer durchwachte Nächte und doch zugleich einen stolzen Geist verrathen müssen, wodurch dem Schmerz der Zug einer zu sentimentalen und wei-

*) Vgl. die geistvollen Bemerkungen Seydelmanns über diesen Punkt, welche ich in „Seydelmanns Leben und Wirken" mitgetheilt habe S. 207.

chen Empfindung genommen, wie die Herbigkeit des Stolzes umgekehrt durch den Ausdruck der Schwärmerei gedämpft wird. Die beredten Augen und Lippen aber müssen uns alle Töne von dem zitternden Schmerze bis zum Ausdruck des bittersten Hohnes, von der rührendsten Wehmuth bis zum entflammtesten Rachedurst abspiegeln. Die Persönlichkeit der Gräfin Orsina soll uns die nur aus der frivolen Laune und dem Reize sinnlicher Lust stammende Leidenschaft des Prinzen zur Emilia Galotti erklären, welche vielleicht in kurzer Zeit nicht minder, als jetzt die Orsina einem neuen Reize aufgeopfert wird. Wirkt die Persönlichkeit der Orsina dagegen durch den herrischen Ton, die wilde Leidenschaftlichkeit, die Härte und den Stolz ihres Wesens abstoßend, so verzeihen wir dem Prinzen nicht nur den Abfall, sondern wir bleiben auch bei den Leiden der Orsina ungerührt; ja wir dürfen ihr den Vorwurf machen, durch die Gewaltsamkeit ihres ganzen Wesens die Kälte und später die Verletzung des Prinzen selbst verschuldet zu haben. Indem wir aber gleich in der Aufregung der Orsina, mit welcher sie bei ihrem Erscheinen vor uns hintritt, den Schmerz der nur einer neuen Aufwallung geopferten Geliebten empfinden, werden wir von Hause aus auf den rechten Standpunkt gestellt; wir empfangen dadurch gleich das Bild, welches auch die spätern Ausbrüche der Leidenschaft nicht verwischen dürfen. Zu unserem Interesse für die Gräfin Orsina trägt aber wesentlich bei, wenn wir auch den Eindruck der Hoheit ihres Geistes empfangen, durch welchen sie dem Prinzen selbst so weit überlegen ist. Aus dieser tieferen Geistesrichtung stammt auch ihre gründliche Verachtung des elenden Hofgesindes, welches ihr in der Person Marinellis, als der Inbegriff von Gunstbuhlerei, Charakterlosigkeit und schurkischer Dienstfertigkeit erscheint. Jetzt, wo der Gedanke an die ihr widerfahrene Kränkung und die aufgeregte Leidenschaft die Schranken durchbrochen haben, welche sonst die Etikette zogen, läßt sie ihrer tiefen Verachtung gegen Marinelli

freien Lauf, indem sie ihn als den dienstwilligen Fröhner und Beförderer aller Launen und Gelüste des Prinzen behandelt. Es ist natürlich, daß Marinelli, der früher in der Gräfin Orsina eine Macht respectirte, welche ihn heben und stürzen konnte, jetzt, wo dieselbe aufgehört hat, eine solche zu sein, auch in seinem Tone eine gewisse vornehme Gleichgültigkeit, ein Unbekümmertsein um die Aufregung der Gräfin an den Tag legt. Diese Veränderung ist der Orsina das sicherste Zeichen der verscherzten fürstlichen Gunst; sie treibt sie daher zuerst zu jenen Ausbrüchen der Leidenschaft, in welchen sich düsterer Schmerz, sittliche Entrüstung und die dialektische Kraft ihres Geistes durchdringen. Ein wunderbarer Verein von Gemüthsbewegungen wirft die Orsina hin und her. Es kommt daher bei der Versinnlichung darauf an, uns in diesen einzelnen Zügen das Bild der innern Zerstörung zu geben, welche sich vor dem Eingeständniß ihrer Schwäche schämt, und durch den Prunk dialektischer Spitzfindigkeiten *) die Leiden des Herzens abzuwehren und vor Andern zu verbergen trachtet. Jene dialektischen Wendungen müssen daher mit einer ihrer Form widerstrebenden Bewegung des Gemüths gesprochen werden, aus welcher man die durch den Affekt um ihre Besonnenheit und ihre geistige Herrschaft gebrachte Frau heraushört.

Die kurze abweisende Begegnung des Prinzen erhöht die Verletzung der Orsina. Was sie sich bisher nur zögernd und widerwillig gestanden hatte, tritt ihr nun mit einem Male als Wirklichkeit entgegen, an welcher auch der scharfsinnigste Ver-

---

*) Wir haben dabei besonders die berühmte Dialektik der Gleichgültigkeit gegenwärtig: „Gleichgültigkeit an die Stelle der Liebe! — Das heißt, Nichts an die Stelle von Etwas. Denn lernen Sie, nachplauderndes Hofmännchen, lernen Sie von einem Weibe, daß Gleichgültigkeit ein leeres Wort, ein bloßer Schall ist, dem nichts, gar nichts entspricht. Gleichgültig ist die Seele nur gegen das, woran sie nicht denkt, nur gegen ein Ding, das für sie kein Ding ist. Und nur gleichgültig für ein Ding, das kein Ding ist — das ist so viel als gar nicht gleichgültig.“

stand nichts umdeuten kann. Das Gefühl der erfahrenen tiefen Kränkung übt zunächst eine betäubende Wirkung auf die Orsina aus, welcher eine schmerzliche Rührung folgt. *) Diese geht dann in Hohn gegen Marinelli über. **) Wie zuerst der Zufall das herbeigeführt hatte, was gerade vermieden werden sollte, nämlich die Begegnung des Prinzen und der Orsina, so schlägt jetzt die schlaue Berechnung des Marinelli, die Gräfin über die wahre Lage der Verhältnisse zu täuschen, in das Gegegentheil um; die Orsina durchschaut plötzlich das ganze Gewebe der Absichten und der Verbrechen des Prinzen und seines Helfers. Eine wilde Freude bemächtigt sich ihrer, sie schwelgt einen Augenblick in der Genugthung, daß die Schlauheit des Marinelli zu Schanden geworden und zur Enthüllung des Verbrechens hat dienen müssen. Das Gefühl ihrer Schmach ist so hoch gestiegen, daß sie weder Hoffnung, noch Furcht kennt und selbst vor der stärksten Anklage des Prinzen nicht zurückbebt. Die Gräfin Orsina ist durch die Macht der Verhältnisse und der Situation weit über ihre erste Empfindung hinausgerissen worden. Aus der zwischen schmerzlicher Rührung und Bitterkeit Schwankenden ist ein Rache dürstendes Weib geworden, vor welchem alle Schranken der Convenienz zusammengesunken sind. In einem solchen Zustande des Gemüths trifft sie auf den alten Odoardo. Auch jetzt führt scheinbar der Zufall, in der That aber eine tiefe Fügung der Verhältnisse die Begegnung der beiden durch ein und denselben Mann so schwer gekränkten Personen herbei, eine Begegnung, welche die tragische Katastrophe

---

*) Nachdem die Gräfin Orsina aus ihrer Betäubung erwacht ist, fährt sie mit Rührung fort: „Ich bin beschäftigt. Ich bin nicht allein.“ Ist das die Entschuldigung ganz, die ich werth bin? Wen weist man damit nicht ab! Jeden Ueberlästigen, jeden Bettler; für mich keine einzige Lüge mehr! Keine einzige kleine Lüge mehr für mich“ u. s. f.

**) In den Worten: „Kommen Sie Marinelli! Lügen Sie mir eins auf eigene Rechnung vor. Was kostet Ihnen denn eine Lüge?“ u. s. f.

so wesentlich herbeiführen hilft. Zum zweiten Mal schlägt die Berechnung des Marinelli gegen ihn selbst zurück; sie führt diejenigen nur um so rascher zusammen, welche der schlaue Höfling durch eine freche Lüge auseinander halten wollte. In der Orsina ist jetzt jede weiche Regung erloschen; die Wuth des beleidigten Vaters anschüren, sich selbst die Aussicht auf Rache an dem treulosen Verführer öffnen, ist der einzige Gedanke, der sie beherrscht. Es liegt in diesen Zügen der Orsina etwas Dämonisches. Ihre Reden müssen daher wie Eingebungen höherer Gewalten erscheinen, bis sie sich endlich nach der Gewißheit einer unausbleiblichen Rache der empörten Seele in einem wilden Ergusse Luft macht. Alles kommt bei der Versinnlichung darauf an, daß dieser Strom von Schmerz, Verzweiflung, Wuth und höllischen Triumphes als ein unfreiwillig aus den Tiefen ihres aufgeregten Gemüthes dringender erscheint. Dies ist nur möglich, wenn sich in diesen Ergüssen des Hasses und der Rache doch zugleich das Weib nicht verläugnet, wenn also die Orsina mehr durch den Sturm der übermächtigen Situationen dazu fortgerissen erscheint. Darum muß die Orsina so angelegt werden, daß uns diese Affekte weder in Widerspruch mit derselben erscheinen, noch die Weiblichkeit darüber eingebüßt wird. Auch auf den Höhepunkten der Leidenschaft müssen wir noch mit der unglücklichen Orsina leiden, welche der Leichtsinn des Prinzen zerstört hat.

Die Gräfin Orsina hat in dem Organismus der Tragödie eine sehr tiefe Bedeutung. Durch sie tritt zuerst die Macht einer sittlichen Potenz gegen die Berechnung des schlauen Verstandes in den Kampf. Hat diese sittliche Potenz in der Gräfin Orsina auch noch den Charakter verletzter Eigenliebe und gekränkten Stolzes, so wirkt sie doch insofern als eine sittliche Macht, als sie zugleich für das Recht in den Kampf tritt und denselben mit der ganzen Stärke der Leidenschaft führt. Auf die Einmischung einer solchen Macht ist Marinelli durchaus nicht

gefaßt. An ihr wird er zum ersten Male zu Schanden; er ist verblüfft, rathlos, sich selbst in dem Netze fangend, das er der Orsina gestellt hatte. Wie derselbe später, wie wir in dem ersten Bande des Cyclus bei der Entwickelung des Marinelli gezeigt haben, den heroischen Entschluß eines freiwilligen Untergangs nicht in Rechnung bringen kann, weil er eine solche Macht weder kennt, noch an sie glaubt, sein Gewebe also dadurch zerriß; so wird auch jetzt Marinelli durch die Gräfin Orsina paralysirt und in seinen Plänen und Projekten gekreuzt. Diese Scenen mit der Gräfin Orsina zeigen uns die erste Niederlage, welche der listige Verstand durch die Macht der Verhältnisse und der Leidenschaft erfährt. Die Erscheinung der Gräfin Orsina löst das Truggewebe Marinellis auf und befestigt gerade in Odoardo die moralische Ueberzeugung von dem durch die Leidenschaft des Prinzen herbeigeführten Mord an Appiani, was um jeden Preis vermieden werden sollte. Die in Marinellis Augen bedeutungslos gewordene Gräfin Orsina, weil die Sonne fürstlicher Gunst sie zu bescheinen aufgehört hatte, bewaffnet selbst den Arm Odoardos zur Rache und wird so zu einer furchtbaren Macht. Hierin liegt eine tiefe tragische Ironie. Daß aber die Gräfin Orsina dazu bestimmt ist, dem Zufall die Bedeutung einer höheren Nothwendigkeit zu geben, die Absicht des verbrecherischen Marinelli zu zerstören und den ersten Rückschlag gegen die List des Verstandes zu führen, liegt in ihrem sittlichen Rechte dem Prinzen gegenüber. Der Schwung, welchen die Gräfin Orsina, halb als ein blindes Werkzeug der Conflikte und halb bewußtvoll der Entwickelung der tragischen Katastrophe giebt, ist zugleich die gerechte Genugthuung, welche die Nemesis dem schwergekränkten Weibe gewährt.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Druckfehler und Verbesserungen.

Seite 17 Zeile 7 von oben lies statt würde: wurde.
= 18 = 6 = = = = hatte: hätte.
= 48 = 16 = unten = = Oedipes: Oedipus.
= 91 = 14 = oben = = wirren: verirren.
= 134 = 1 = unten = = Musiker: Musikus.
= 144 = 6 = = = = seine: seiner.
= 175 = 9 = = = = ihn: Tasso.
= 176 = 17 = oben = = begegnen: begegnet.
= 178 = 15 = = = = ungroßmüthigen: ungroßmüthig.
= 181 = 7 = = = = ihn dem: ihm den.
= 191 = 4 = unten = = entzöge: entziehe.
= 196 = 4 = oben = = jenen: jenem.
= 196 = 16 = = muß nach: und, das Wort: sich wegfallen.
= 214 = 12 = = lies statt den: dem.
= 214 = 12 = unten = = verläugnen: verläugne.
= 236 = 12 = oben = = erkünstelte: erkünstelten.
= 226 = 13 = = = = seinen: den.
= 237 = 15 = = = = ihn: ihm.
= 288 = 5 = unten = = Wallen: Walten.

Bei dem Verleger dieser Schrift sind auch folgende Werke desselben Verfassers erschienen:

Die Kunst der dramatischen Darstellung in ihrem organischen Zusammenhange wissenschaftlich entwickelt. Gr. 8. 1841. Geh. 2 Thlr. 10 Sgr.

Cyclus dramatischer Charactere nebst einer einleitenden Abhandlung über das Wesen dramatischer Charaktergestaltung. Der Kunst der dramatischen Darstellung zweiter Theil. Gr. 8. 1844. Geh. 1 Thlr. $26\frac{1}{4}$ Sgr.

Abhandlungen zur Philosophie der Kunst. 3. und 4. Abtheilung.

III.
Der zweite Theil des Göthischen Faust nach seinem Gedankengehalte entwickelt. Gr. 8. 1840. Geh. 1 Thlr. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

IV.
Romeo und Julia, der Kaufmann von Venedig, mit besonderer Beziehung auf die Kunst der dramatischen Darstellung entwickelt. Gr. 8. 1842. Geh. 1 Thlr.

Manfred. Eine Tragödie von Lord Byron, in ihrem innern Zusammenhange entwickelt. Eine Abhandlung zur Philosophie der Kunst. 4. Geh. 1844. 10 Sgr.

Gedruckt bei den Gebr. Unger in Berlin.

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Rötscher, Heinrich Theodor,

Die Kunst der dramatischen Darstellung in ihrem organischen Zusammenhange wissenschaftlich entwickelt

Bd.: 3

Berlin 1846

L.eleg.g. 343 n-3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574522-4